EUGÈNE

DELACROIX

AUX AMIS

D'EUGÈNE DELACROIX

EUGÈNE

DELACROIX

SA VIE

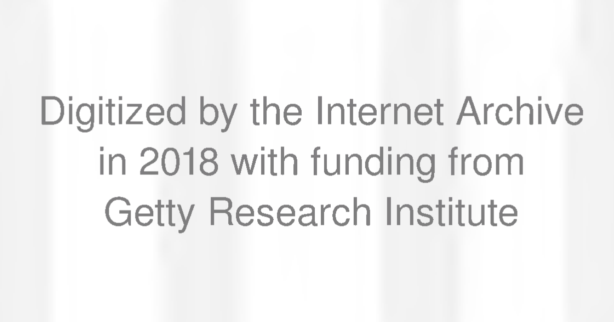
ET SES ŒUVRES

PARIS

IMPRIMERIE DE JULES CLAYE

7, RUE SAINT-BENOÎT, 7

1865



AVANT-PROPOS

J'ai lu quelque part que pour bien peindre un homme il fallait s'inspirer de lui, et que les portraits devaient être faits d'après le ton et l'esprit du modèle. Pour parler de Delacroix, d'après ce principe, il faudrait donc posséder son esprit et sa couleur, et s'approprier sa manière de dire si vraie et si persuasive; tout cela est assez difficile.

Il était simple et modeste; il convient donc de ne pas faire de lui un éloge pompeux; et, en lui rendant toute la justice qui lui est due, je tâcherai de ne pas oublier qu'il s'en remettait à ses travaux seuls du soin de sa gloire, et qu'il a défendu, par testament, qu'on reproduisît ses traits par la statuaire.

Mon œuvre ne sera donc pas creusée dans le

marbre ni dans l'airain : c'est une simple histoire de sa vie et de ses travaux que je raconte ici, pour ses amis à qui je l'ai promise. Je rapporterai toutes ses œuvres écrites; je citerai ses propres paroles le plus souvent que je le pourrai faire, et si j'entre dans quelques autres détails intimes, c'est pour bien établir des faits qui serviront, s'il y a lieu, aux biographes à venir.

Mais écrire est une science, c'est un art, c'est un métier, c'est tout ce qu'on voudra; cependant c'est certainement une chose que, pour savoir, il faut avoir apprise; or ce n'est pas mon cas, je déclare que je n'ai jamais étudié cette science-là, et pourtant je vais écrire, parce que je ne connais pas d'autre forme au moyen de laquelle je puisse porter à la connaissance des amis de Delacroix ce que j'ai à leur dire. Ma meilleure recommandation auprès d'eux, c'est que je l'aimais tendrement; cela dit, je passe outre, et je m'en remets à l'indulgence de ceux pour qui j'ai préparé ce discours préliminaire.

I^RE PARTIE

A PROPOS

DE

EUGÈNE DELACROIX

Eugène Delacroix était assez grand, maigre et un peu frêle, mais bien pris dans sa taille, élégant de tournure, et distingué de manières. Il avait les cheveux d'un noir de jais, les yeux vifs, la bouche bien ornée, le sourire aimable et spirituel; son teint était pâle et bilieux, et sa figure paraissait petite sous ses cheveux touffus et soyeux; son œil éprouvait quelquefois une légère contraction, semblable à celle d'un homme qui interrogerait le soleil, et qui se mettrait en mesure d'en supporter l'éclat.

Il se plaçait ainsi, debout, en face et assez rapproché de son interlocuteur, renversait ensuite légèrement le corps pour augmenter la distance qui le séparait de lui, et comme pour mieux examiner son homme; c'est alors que dans son sourire on voyait briller sous sa moustache noire ses dents blanches, plates et bien rangées.

Il avait, a dit quelqu'un, des petites mains nerveuses,

adroites, et plus aiguisées que celles d'un chat. Sa mise était soignée, il recherchait les habitudes d'un homme du monde; on voyait clairement qu'il ne voulait pas être confondu avec ces héros d'atelier qui arrivent à la célébrité par l'excentricité de leur costume. Il était réservé de maintien, sobre de gestes, jetant dans la conversation quelques mots comme un aliment, et sans prétention à la dominer. Je ne lui ai jamais entendu faire de longs discours; son opinion s'énonçait par quelques phrases coupées, et il concluait presque toujours dès les premiers mots. Avec une timidité naturelle et visible, il avait cependant confiance dans son propre jugement, et l'on ne peut pas dire qu'il manquât d'une certaine bonne opinion de lui-même. Son esprit était fin, sa forme caressante, et son cœur sincère et fidèle en amitié. Il était très-impressionnable, légèrement craintif, quelque peu défiant, en somme bon et généreux envers tous, et surtout sans ressentiments ni longues rancunes à l'égard de personne.

Sa constitution était délicate, et cet état de santé, qui a commencé par de longues fièvres en 1820, et qui s'est terminé par une maladie de poitrine en 1863, a beaucoup influé sur l'ensemble de ses idées pendant le cours de sa vie, d'ailleurs si bien remplie.

Homme bien élevé, et l'esprit très-cultivé, il était recherché dans le monde, qu'il a fui souvent par raisons de santé et par instinct de conservation. Ses domestiques, qui le voyaient au retour d'une soirée trop prolongée ou d'un dîner pris hors de chez lui, s'apercevaient immédiatement de la fatigue que ces très-petits excès lui causaient, et ils ne se trompaient pas, car c'est à une journée de fête suivie d'une soirée passée dans le monde qu'on a attribué l'hémoptysie à laquelle il a succombé.

Nous nous étions habitués à l'entendre parler de sa vieillesse anticipée. Dès l'âge de trente ans, il se disait déjà affaibli et usé. Il s'entourait physiquement de mille précautions hygiéniques, et moralement il affectait quelques formules sceptiques, qui semblaient indiquer un certain dédain, un certain dégoût de la vie ; mais, en réalité, nul n'avait un esprit plus juste, plus alerte et plus actif, nul ne portait un cœur plus ouvert à l'amitié et plus fidèle aux souvenirs de jeunesse : c'était une âme sensible et tendre, doublée d'une imagination très-vive, et tout cela tempéré par une raison qui brochait sur tous ces sentiments, et qui se les assimilait avec constance et avec délices.

L'âge n'avait ni blanchi ses cheveux, ni amorti la vigueur de son esprit ; il est mort dans la plénitude de son talent, et avant qu'une première défaillance de son intelligence ou de sa main soit venue l'avertir que sa tâche était accomplie.

Delacroix ne déjeunait pas ; son estomac était paresseux, la digestion de son dîner de la veille n'était finie que le lendemain vers midi ou deux heures. Il ne prenait donc rien le matin. Il entrait dans son atelier vers huit heures, et, sauf les circonstances importantes, il restait là jusqu'à la chute du jour. Il était seul jusque vers trois ou quatre heures, et ensuite il recevait quelques amis.

Alors, une assez mauvaise casquette sur la tête, le col toujours enveloppé d'un épais cache-nez, le corps serré dans une courte jaquette, il venait à vous d'un air aimable, mais fort attentif et légèrement étonné ; il semblait se mettre un peu sur ses gardes, et cette précaution était excusable chez un homme qui combattait depuis trente ans, seul contre tous. Dans la conversation, ses

opinions étaient émises sincèrement, mais jamais beaucoup développées. Il aimait à causer, à se placer un peu à côté de la question, à mettre quelques bonnes vérités en avant pour combattre les arguments qu'on lui présentait, et cela de très-bonne foi, renversant un argument qui semblait sérieux par une fine et juste plaisanterie. — Très-doux et très-conciliant en paroles, il faisait au fond très-peu de concessions à l'opinion générale, surtout en fait d'art ou de beauté. Il dédaignait de prendre la question par tous les bouts, de discuter le pour et le contre; jamais de trop longs discours, de plaidoirie sur un sujet quelconque : son humeur ainsi que sa santé le lui défendaient, et pourtant jamais blessant, et renvoyant son monde toujours satisfait, d'abord de la forme, et le plus souvent du fond de son discours.

La propagande que faisaient quelques-uns le dégoûtait; les ouvrages d'art étaient pour lui des questions de sentiment, et non des affaires litigieuses; il ne voulait donc pas s'épuiser à les discuter; il fuyait les occasions de le faire, et il continuait selon son sentiment et selon son cœur.

Les bavards inutiles ne prenaient pas avec lui. Il fallait un peu payer de sa personne, autrement il devenait sec ou distrait.

Vers six heures, il dînait assez copieusement, chez lui presque toujours, rarement en ville, surtout dans les dernières années, buvait de bon vin, puis sortait en fumant, et faisait une promenade assez longue. Il venait, de la rue Furstemberg, arpenter le boulevard Italien, et quelquefois dans notre Chaussée d'Antin.

On a dit qu'à la mort de Géricault, Eugène Delacroix devint le chef de l'école romantique. Il y a là, je crois,

une erreur. Delacroix était un professeur sans élèves. Personne ne peignait comme lui, et même ne voulait peindre comme lui ; on l'admirait à cause de sa couleur; un petit nombre d'adeptes prisaient son style et ses compositions, mais personne ne le copiait. Cela tient à ce qu'il est plus facile d'admirer la couleur que de l'imiter, et que, dans ses compositions, Delacroix était toujours lui-même, et manquait d'une forme générale qui se représentât dans tous ses tableaux, et qu'on pût saisir, reconnaître et reproduire.

M. Ernest Chesneau a très-bien dit : « L'artiste, à vrai dire, n'a jamais eu de public. A peine compte-t-il un petit nombre d'admirateurs : il existe entre le public et lui une mésintelligence qui date de 1822. » *La Chapelle des Saints-Anges* a soulevé les mêmes négations que *la Barque du Dante*. L'opinion, en présence de Delacroix, se partage en divers groupes : ceux qui l'admirent en connaissance de cause, ceux qui l'admirent de confiance, deux minorités: et la grande majorité composée non-seulement de ceux qui lui refusent le génie, mais le talent, l'ombre même du talent.

« C'est un singulier phénomène qu'un homme supérieur réussissant par ses qualités personnelles, par l'élégance et la distinction de son esprit, et *malgré* les qualités qui constituent sa supériorité : ses qualités d'artiste. »

Et plus loin :

« Si nous invoquons la postérité en faveur de M. Delacroix, c'est qu'à propos de cet artiste, dont les obscurités réelles sont amplement rachetées par l'éclat du génie, le XIX[e] siècle semble avoir pris à cœur de justifier les rudes paroles du philosophe américain sur la société : « La société, a dit Emerson, est partout en conspiration

contre la virilité de ses membres. La vertu qu'elle demande avant tout, c'est la *conformité*. La confiance en soi est son aversion : elle n'aime pas les réalités et les créations, mais les usages et les coutumes. »

Delacroix n'a pas été compris en France parce qu'il est venu après David, cause accidentelle, et parce qu'il est coloriste, cause fondamentale.

L'homme de génie est celui qui cherche, qui creuse, qui marche résolûment vers le progrès. Les médiocres copient et perfectionnent, quand ils le peuvent faire. Delacroix arrivait à une époque de décadence évidente ; il cherchait, il faisait des efforts pour découvrir la bonne voie. A-t-il réussi? N'aurait-il pas pu adopter une forme plus correcte? La chose eût été désirable peut-être : car une correction plus grande aurait un peu calmé la colère de ses adversaires. Mais Delacroix pouvait-il atteindre à cette correction? L'a-t-il véritablement cherchée? Comment le juger encore aujourd'hui, au milieu des éloges outrés des uns et des injures dont les autres l'accablent? Laissons donc à de plus savants que nous le soin de décider ces questions.

Pour beaucoup de raisons donc, je dois m'abstenir de juger et d'apprécier ses œuvres : c'est aux hommes spéciaux d'abord, et mieux encore à l'avenir et à la postérité, que ce jugement doit être réservé. Quelques-uns, d'ailleurs, ont si brillamment traité cette question artistique, que je ne pourrai mieux faire que de citer çà et là, à l'occasion, les dires de plusieurs d'entre eux.

Si les grands artistes reflètent l'esprit et les croyances de leur époque, c'est peut-être parce qu'ils ont trouvé en eux-mêmes une expression, un sentiment, un cachet qu'ils lui ont imprimé.

Dans la peinture religieuse, par exemple, Delacroix a introduit une nature de sentiment qui, certainement, n'appartient qu'à lui. Les Vierges de Raphaël sont élégantes, belles, gracieuses, c'était le catholicisme tel que devait le comprendre le siècle des Médicis. Les Vierges de Rubens, c'était la religion orgueilleuse et triomphante; celles de Murillo, c'était la foi impérieuse, un peu sauvage, mêlée à une vanité outrée. Pourrait-on, de nos jours, supporter, dans un tableau d'église, la présence des donataires? Un homme d'intelligence et d'esprit tel que Delacroix devait donner à ses sujets religieux des formes plus naturelles et, pour ainsi dire, plus humaines; la foi n'est plus autant dans les images. En effet, il n'imprime pas au Christ une beauté et une majesté convenues; il peint les saintes femmes comme de pauvres femmes, sincèrement désolées. Il ôte à ses sujets, avec intention, tout ce qui pourrait leur donner une idée abstraite et symbolique; c'est par le sentiment, par l'attitude des personnages, par la nature de leurs poses, par le spectacle de leurs souffrances physiques et morales, qu'il prétend toucher le spectateur. Il semble qu'il ait puisé ses pensées dans les ouvrages primordiaux, dans l'Évangile par exemple, plutôt que dans des légendes ou dans les traditions. Son expression a pour point de départ la foi simple et sincère de l'Église primitive, plutôt que le symbole ou les interprétations plus mystiques de la moderne Église.

Et à ce sujet, ce qui doit frapper le plus un homme du monde qui n'est ni peintre ni amateur instruit, c'est la diversité d'opinions et de jugements à laquelle a donné lieu l'œuvre de Delacroix. Comment mettre d'accord les critiques qui ont écrit sur son compte, et même

entre eux, ceux qui lui sont complétement favorables ?

L'un d'eux [1] a dit : « Ne vous attendez à rencontrer dans ses œuvres ni l'idéalisme des Grecs, ni celui des grands maîtres de la Renaissance italienne, ni celui que vous avez conçu, *quel qu'il soit.* Delacroix a son idéalisme à lui, dont le principe n'existe *ni dans la nature*, ni dans les traditions des âges antérieurs, mais dans son imagination seulement, etc. »

D'autres imprimaient qu'il s'était voué au culte du laid; d'autres, et très-sérieux, qu'il avait pris des orangs-outangs pour modèles de ses sénateurs vénitiens [2]. Que dire de tout cela?

Les statues antiques ne sont pas mortes, parce qu'elles sont froides. On sent la vie circuler sous leurs formes calmes, car la statuaire sait être calme d'abord; les mouvements violents, emportés, semblent lui être interdits; au moins les Grecs pensaient-ils ainsi. La peinture peut et doit agir autrement. On a dit avec raison que l'homme qui recule épouvanté, qui tombe foudroyé, qui vole au secours de son enfant, qui arrache sa femme à des ravisseurs, sort à tout moment de l'équilibre parfait prescrit par l'Académie. Le mouvement alors est tout : c'est l'action, c'est le mouvement qui touche le spectateur. Or c'est ce mouvement, c'est cette action que Delacroix comprenait et exprimait si bien. Car il était poëte, il voyait tout en poëte; et dans l'étude de la nature, dans le choix, dans le mouvement de ses personnages, il portait un sentiment éminemment poétique.

A cette fougue, à cette sauvagerie, opposez son esprit

1. M. de Vieil-Castel. — Journal *la France*, août 1864.
2. M. Vitet.

vraiment classique, son sentiment de l'ordre et sa conduite rangée, pesez le tout, et expliquez. Il était poëte, disons-nous, mais point du tout romantique dans le sens réel du mot. On le voyait essentiellement raisonnable et simple dans ses pensées comme dans ses discours; cependant jamais banal, et très-peu paradoxal.

Il est certain que Delacroix n'a jamais tenté de se livrer à ces imitations stériles qui se proposent de faire au spectateur une illusion qu'il faudrait blâmer, s'il était possible de l'obtenir. Il cherchait par l'effort de son imagination à pénétrer dans le vrai et dans le beau des choses.

Peut-être avons-nous souvent regretté d'abord que ses contours ne fussent pas plus correctement arrêtés, ensuite nous nous sommes faits à cela. Et quand je vois une esquisse d'un de ses tableaux, par exemple *la Pieta, la Désolation de Babylone*, ou tout autre de ces charmants tableaux composés pour les frises du salon de la Paix, à la Chambre des députés, je me prends à désirer que ces ébauches ne soient jamais plus terminées. Pourquoi ? C'est que, dans ces formes peu arrêtées, un grand sentiment se fait sentir, qu'en les voyant l'imagination se monte à l'aise, et qu'on ne peut se défendre d'être ému, de souffrir, de penser, d'admirer.

Delacroix a considérablement dessiné d'après nature, et il dessinait très-correctement. Mais il peignait de mémoire. Alors il sacrifiait à l'élégance, à la poésie, à l'arabesque, pour ainsi dire, de la ligne; et il était entraîné, en l'absence du modèle, à contourner les formes extérieures selon le caprice de son imagination.

Tout cela sera longuement traité par lui-même tout à l'heure.

Ajoutons encore que, comme peintre de fleurs, Delacroix avait un talent réel et presque inconnu. Sa principale production en ce genre sont quatre grands tableaux de fleurs et de fruits, qu'il aimait beaucoup, dont il n'a jamais voulu se défaire, et qui n'ont été vendus qu'à sa mort.

On peut donc dire que Delacroix a traité toute espèce de sujet : l'histoire, le paysage, les costumes, les fleurs, les marines et les animaux. Il insistait sur cette nécessité, pour un peintre, d'être à peu près universel.

« Toute production d'un homme qui n'est pas abondant, disait-il, porte nécessairement un cachet de fatigue. On ne fait école qu'en offrant pour modèles de grands et de nombreux ouvrages. Le maître qui ne peut montrer qu'un développement incomplet de sa manière n'exerce qu'une influence incomplète. »

Au milieu de tous ses travaux, nous aurons à dire combien de temps il est resté aux prises avec la dure nécessité, et au prix de quel labeur et de quelle persévérance il est arrivé, après trente-cinq années de travail, à se procurer une existence tout au plus raisonnable; et cependant il était naturellement généreux, et grand même dans certaines circonstances. Ses tableaux se vendaient mal, et son amour-propre souffrait de cela tout autant que sa bourse; cependant il ne se séparait pas de ceux qu'il préférait. Nous l'avons vu conserver une certaine aquarelle de fleurs dans sa chambre pendant longues années, et refuser de la vendre pour l'emporter avec lui à Champrozet; plus tard, il a prescrit par son testament que cette aquarelle fût vendue aux enchères, comme s'il avait voulu savoir si l'opinion publique partagerait son goût et prendrait son œuvre en tendresse. Avec les marchands de

tableaux, qui connaissaient son faible, il avait la main large, et avec les particuliers sa délicatesse était grande.

Un jour, un tableau de lui était vendu par l'entremise d'un de ses amis. L'acquéreur, amateur très-distingué, était connu à Paris pour être en disposition comme en possibilité de payer largement. L'amateur remit 10,000 fr. Delacroix en renvoya immédiatement 2,000, disant que c'était à 8,000 fr. seulement qu'il avait chargé son ami de fixer la valeur de son tableau. Nous avons de lui plusieurs traits semblables.

Il donnait volontiers ses ouvrages pour rien à ses amis. Je connais très-particulièrement un de ceux-ci avec lequel il est resté quelque temps en froid, parce que celui-ci prétendait devoir payer le travail de son ami, et soutenait que le peintre ne devait pas plus gratifier l'un de son travail, que l'autre ne devait lui donner ses appointements ou le produit de ses journées. Mais Delacroix n'a pas voulu se rendre, et le tableau a dû être conservé gratuitement.

Mme Sand, qui l'a bien connu, écrivait sur son compte :

« Je n'ai rien à vous apprendre sur la constante noblesse de son caractère et l'honorable fidélité de ses opinions. Je ne vous apprendrai pas non plus que son esprit est aussi brillant que sa couleur, et aussi franc que sa verve. Pourtant cette aimable causerie et cet enjouement, qui sont souvent dus à l'obligeance du cœur dans l'intimité, cachent un fond de mélancolie philosophique, inévitable résultat de l'ardeur du génie aux prises avec la netteté du jugement... Vous tirerez de là, en y réfléchissant, des conséquences justes sur le désaccord que certains enthousiastes désappointés ont pu remarquer avec surprise entre le Delacroix qui crée et celui qui raconte, entre le fougueux coloriste et le critique délicat, entre

l'admirateur de Rubens et l'adorateur de Raphaël. Plus puissant et plus heureux que ceux qui rabaissent une de ces gloires pour déifier l'autre, Delacroix jouit également des diverses faces du beau par les côtés multiples de son intelligence.

« ... Ce qui, en Delacroix, appartient à l'appréciation publique pour le profit que portent les nobles exemples, c'est l'intégrité de sa conduite : c'est le peu d'argent qu'il a voulu gagner, la vie modeste et longtemps gênée qu'il a acceptée plutôt que de faire aux goûts et aux idées du siècle (qui sont bien souvent celles des gens en place) la moindre concession à ses principes d'art : c'est la persévérance héroïque avec laquelle, souffrant, malingre, brisé en apparence, il a poursuivi sa carrière, riant des sots dédains, ne rendant jamais le mal pour le mal, malgré les formes charmantes d'esprit et de savoir-vivre qui l'eussent rendu redoutable dans ces luttes sourdes et terribles de l'amour-propre ; se respectant lui-même dans les moindres choses, ne boudant jamais le public, exposant chaque année au milieu d'un feu croisé d'invectives qui eût étourdi ou écœuré tout autre ; ne se reposant jamais ; sacrifiant ses plaisirs les plus purs, car il aime et comprend admirablement les autres arts, à la loi impérieuse d'un travail longtemps infructueux pour son bien-être et son succès : vivant, en un mot, au jour le jour, sans envier le faste ridicule dont s'entourent les artistes parvenus, lui dont la délicatesse d'organes et de goûts se fût si bien accommodée pourtant d'un peu de luxe et de repos ! Je puis dire qu'aucune individualité d'artiste ne m'a été plus sympathique et, si je puis parler ainsi, plus intelligible dans son expansion vivifiante. En musique et en poésie comme en peinture, Delacroix est égal à lui-

même, et tout ce qu'il dit, quand il se livre, est charmant ou magnifique, sans qu'il s'en aperçoive[1]. »

On a reproché à Delacroix d'affecter dans sa forme cette réserve et cette satisfaction souriante de l'homme politique et de l'homme du monde, lui si hardi, si franc, si violent dans son œuvre. On a dit que, lui, qui avait tant souffert d'injustes défaites, n'aimait pas trop le parti des faibles et des vaincus, qu'enfin un peu de *cant* anglais gâtait ce noble caractère.

Sa tournure élégante et un peu recherchée pouvait, en effet, donner lieu à une supposition de cette nature. Mais quand on considère l'ensemble de sa conduite, qu'on a connu ses relations et qu'on consulte sa correspondance avec ses amis, on trouve partout une âme ardente et un cœur fidèle et dévoué. Il était homme du monde, et il aimait les gens bien élevés; cependant, avec tous, il était bienveillant et serviable, peut-être aussi, il est vrai, en y joignant les précautions inhérentes à son caractère.

Car il y a des amis de deux sortes : ceux qui se mettent volontiers et facilement en campagne, qui sont solliciteurs de race et d'instinct, qui demandent pour demander; et ceux pour lesquels, au contraire, solliciter est un sacrifice énorme. Delacroix était de ces derniers; les uns et les autres ne peuvent être jugés de même; ceux-ci, en faisant un peu, ont beaucoup plus de mérite que ceux-là en se remuant beaucoup; lui, était sincèrement obligeant et serviable, c'était le résultat de sa bonne nature et de son désir d'être aimé.

Ce désir, il le poussait très-loin. On pourrait dire que

1. George Sand, *Histoire de ma vie.*

son amitié était presque de la passion. Il s'étudiait à conserver ses amis et il répétait souvent que des vrais amis étant ce qu'il y a au monde de plus précieux, quand on en avait trouvé un, il fallait agir avec lui différemment qu'avec le reste des hommes; au lieu de le traiter trop librement et sans façon, il fallait, au contraire, user de prévenances et d'une espèce de respect avec lui, avoir de la confiance toujours, mais toujours aussi de la discrétion et de la politesse affectueuse. Avec un ami vrai, plus qu'avec un autre homme, disait-il, il faut être sur le qui-vive, et craindre toujours de faire ou de dire quoi que ce soit qui puisse le blesser; c'est un bien si précieux, qu'il faut apporter tous ses soins à ne pas le perdre.

« Il y a une chose, écrivait-il étant jeune encore, qu'on regrette toujours quelque part qu'on la laisse : c'est l'amitié. Je crois ne t'avoir pas vu depuis un an, combien nous est-il arrivé de rester aussi longtemps sans nous voir? Toi-même, il y a peut-être des semaines que tu n'as vu P... Mais quand on respire le même air, c'est presque comme si l'on se voyait. On se sent proche les uns des autres parce que l'on sait qu'en faisant quelques pas on se retrouvera. Maintenant, au contraire, je cherche à me rappeler vos traits. Hier, en trottant sur la grande route, je me disais, tout en rêvant : « Où sont-ils « à cette heure? peut-être à table, peut-être à la queue « du spectacle à s'entretenir de l'absent. » Il y eut, pendant quelques instants, un ciel magnifique que j'admirais avec bonheur, et je pensais que peut-être vous en faisiez autant. Je ne puis, en vérité, penser sans un serrement de cœur aux longues années que je passerai en Italie loin de vous et loin de tous ceux qui peuvent s'intéresser à moi [1]. »

1. Lettre à Félix G..., 1818.

En amour, assez froid, assez raisonneur, assez partisan de plaisirs faciles; en amitiés il était passionné, passionné de parti pris.

Il aimait tant ses amis qu'il ne voulait pas les voir se marier. Il ne pouvait pas souffrir qu'une femme vînt se placer entre lui et eux. Car, nous disait-il, quand je vais dîner chez toi, il faut encore que la chose plaise à ta femme. comprends-tu? Et nous comprenions très-bien.

Quand on s'occupait du mariage de S... : « Tu as trop d'amis, écrivait-il, qui te veulent beaucoup trop de bien. Ils t'ont rendu beaucoup de services, qui se sont trouvés leur être plus utiles qu'à toi. Décroche-toi, mon ami, vis libre de reconnaissance. Le zèle bien ou mal entendu de ceux qui te veulent tant de bien, ne vaudra pas une indépendance, si minime fût-elle. »

Pauvre Eugène! nous nous sommes tous mariés; lui seul est resté garçon. On ne s'est pas séparé pour cela. On a continué à se voir, à s'aimer; mais dans sa tenue, dans son abandon même, il s'était opéré un changement; il ne voulait pas de tiers en amitié.

Les vrais, les fidèles, les constants amis de Delacroix ont été les amis de sa grande jeunesse. Les relations du monde, même les plus intimes qu'il ait entretenues depuis, ont emprunté quelque chose de la gêne et des ménagements que les circonstances ou malheureuses ou militantes de sa vie leur ont forcément communiqués. Son véritable abandon et sa confiance la plus entière se sont portés sur les hommes qu'il avait connus et aimés dans sa jeunesse et qui se trouvaient placés un peu en dehors de ses travaux et de ses combats habituels.

Nous ne donnerons pas ici la liste des hommes qui ont vécu dans l'intimité de Delacroix; ils sont en grand nom-

bre, et plusieurs vivent encore; mais tous témoigneront que, quand on l'avait connu un peu, on se mettait à l'aimer beaucoup. Un de ses amis mérite cependant une mention particulière : cet ami, c'est Jenny; Jenny Leguillou.

Molière avait sa servante, Piron avait Mlle de Bar, Delacroix avait Jenny. Delacroix la consultait sur toutes choses : sur la tenue de sa maison qu'elle gouvernait d'ailleurs arbitrairement, sur ses dépenses, sur le caractère et la valeur des relations qu'il entretenait dans le monde, sur les soins à donner à sa santé; il la consultait, enfin, même sur sa peinture, car Jenny donnait son avis en cela comme en tout; elle témoignait de son amour pour l'art, et Delacroix y croyait, puisqu'il lui a laissé des œuvres de lui par attribution spéciale.

Jenny n'était pas une servante comme celle de Molière, elle ne vivait pas dans le genre d'intimité qui liait Piron à Mlle de Bar : c'était une Égérie gouvernante d'un ordre intermédiaire. Son origine et son passé avaient été très-modestes; mais, comme elle s'était successivement et profondément placée dans la confiance de son maître, la société intime et continue d'un homme de formes si gracieuses avait poli sa manière et éclairé son esprit.

On n'entrait qu'avec son agrément, et le plus grand nombre des visiteurs, au moins dans les dernières années, était sévèrement éconduit. Tout homme qui parlait trop ou surtout qui faisait trop parler, qui contrariait, enfin qui empêchait de travailler, était mis au ban de Jenny par Jenny elle-même, et il lui était impossible de pénétrer.

Il était assez difficile de déterminer si dans cette exclusion, presque générale, prononcée par Jenny, son

désir d'assurer son influence intérieure l'emportait sur le tendre intérêt qu'elle portait à la santé de son maître; au moins c'était une opinion bien arrêtée chez elle, et qui n'a été que trop justifiée par l'événement, que le repos et le silence étaient indispensables à la santé de Delacroix; le monde et ses exigences devaient être mortels pour lui; le moindre excès lui était fatal; l'air du soir, une veillée prolongée ou une conversation trop animée l'abattaient; il perdait la voix et se trouvait réduit à s'enfermer pour huit jours. Depuis les premières fièvres qu'il avait prises à Angoulême, à l'âge de vingt ans, jusqu'à sa mort, sa vie n'a été qu'une suite d'indispositions continuelles.

L'attachement éclairé de Jenny, en même temps que l'exercice d'une autorité toujours croissante, devait lui assurer un gouvernement sans contrôle. Celui-là conduit dans un intérieur, a-t-on dit, qui a le plus souvent raison; et Jenny n'avait pas tort quand elle disait que l'amour du monde aurait tué Delacroix plusieurs années plus tôt, sans son active surveillance, sans ses anxieuses recommandations. Bientôt donc, personne ne put balancer son crédit, il n'y avait pas d'autre volonté que la sienne, et tout pliait dans la maison devant cette volonté.

Cependant cet esprit si abondant, si pénétrant et si fort sentait le besoin de se répandre au dehors; il demandait à s'aiguiser pour ainsi dire; c'était un feu qui avait besoin d'aliments, c'était un cœur qui voulait s'épancher, c'était encore un esprit armé brillamment qui cherchait quelque occasion de combattre. Combien de fois, dans nos promenades à deux, n'ai-je pas constaté son goût passionné pour la causerie! Il parlait comme un homme qui parlait bien, qui aimait à parler, qui craignait souvent de

le faire, et qui pourtant serait mort de chagrin de ne pas pouvoir le faire. Cependant on n'aurait pu dire qu'il fût bavard; il ne se perdait pas dans ses développements et dans ses démonstrations, il allait allègrement tout droit au but et se résumait dès les premiers mots. Il fallut renoncer même à ces conversations; Delacroix se plaignait fréquemment du mauvais état de son estomac; mais, certainement, c'était la poitrine qui, chez lui, était la partie faible : depuis longtemps le poumon menaçait de s'enflammer, sa mort l'a prouvé : il a succombé à une hémoptysie. L'hémoptysie est un événement tout accidentel qui peut frapper l'homme à tout âge, mais qui ne se déclare généralement que chez ceux dont l'organe est prédisposé à l'inflammation par des tubercules de naissance ou par des excès.

Au milieu de tout cela, le monde, et je dis du plus beau, du plus instruit, du plus friand, du plus huppé, le recherchait, l'entourait, le poursuivait; les relations, les plus désirables à tous ses points de vue, se formaient pour lui et presque malgré lui; on voulait le voir, on assiégeait son atelier. Il y avait ensuite les causeurs inutiles, les flâneurs et les industriels. Nous avons vu que Jenny avait un flair admirable à l'endroit de ceux-ci : elle fermait courageusement la porte, et cet homme, si laborieux, si sédentaire en général, aurait pu, si on l'avait crue, passer pour le plus grand coureur du monde, car il n'était jamais chez lui.

On m'a raconté, à ce sujet, une particularité qu'on aurait peine à croire, mais qui s'explique assez bien pour moi par ce que j'ai vu chez lui pendant les dernières années de sa vie : quand un visiteur entrait, Jenny écoutait, dit-on, la conversation derrière la porte, et elle était, à

cela, bien et dûment autorisée. Le but de cette précaution était d'éviter à Delacroix la peine de lui rapporter ce qui s'était dit, et on n'avait plus qu'à le commenter.

On a reproché à Jenny d'avoir employé d'autres moyens pour obtenir un isolement plus durable et plus complet ; on a dit qu'elle saisissait toutes les circonstances favorables pour éloigner les gens amis ou ennemis ; car tous, à ses yeux, paraissaient dangereux pour la santé et la tranquillité du maître. Il est certain qu'il y a eu des chagrins et des séparations, provenant de circonstances qu'un esprit, plus favorablement disposé que le sien, aurait peut-être facilement évités ; mais Jenny était maladive et nerveuse ; sous l'empire de douleurs névralgiques, elle se montrait peut-être plus sévère et plus rancuneuse qu'elle ne l'était réellement. Elle a beaucoup aimé, il lui faut beaucoup pardonner. Il est un fait cependant qu'on a remarqué et que je dois constater à mon tour avec regret ; c'est que, par suite de cette habitude d'isolement, peut-être aussi à cause de la saison qui tenait beaucoup de personnes éloignées de Paris, notre ami est mort seul, entre les mains de sa gouvernante, privé des consolations que lui aurait sans doute procurées la présence de quelques-uns de ses parents et de ses amis.

L'art d'écrire, chez Delacroix, est né de la nécessité de se défendre.

Il a fallu que, par sa forme personnelle d'abord, et ensuite par sa raison et l'élégance de son langage, il se fît pardonner l'horreur que bon nombre de ses contemporains éprouvaient à la vue de sa peinture.

Le style de Delacroix était simple comme sa pensée, et l'expression chez lui était juste comme son jugement. Il parlait et écrivait comme il pensait, c'est-à-dire assez

naïvement. Son esprit était sain, franc gaulois, sans ambages. Sensible, comme tout artiste, aux éloges qu'il recevait de ses œuvres, ce qui le flattait particulièrement c'étaient les allusions qu'on pouvait faire à sa gloire future. Il croyait à cette gloire dans l'avenir: on retrouve cette pensée partout chez lui, particulièrement dans cette disposition, deux fois répétée dans son testament, qui ordonne que tous ses tableaux et ses dessins soient vendus par adjudication publique après sa mort : voulant ainsi en appeler à la postérité du jugement de ses contemporains.

Cependant, pour un homme qui rêvait de telles aspirations, ses prétentions semblaient être nulles; il ne trônait pas, n'affectait d'importance avec personne; il restait généralement simple, caressant et de bonne foi. Son style était l'image de ces dispositions personnelles : on n'y trouve pas d'enflure, de phrases prétentieuses ou arrangées. Quand il écrivait, il était évidemment plus préoccupé de ce qu'il voulait dire que de la manière dont il le devait dire : il croit à la chose qu'il explique, et il persuade.

D'ailleurs, c'était une théorie chez lui que cette simplicité d'expression. Voici sa doctrine exposée dans une lettre à M. S... :

« Bien écrire, c'est exprimer en bons termes des choses intéressantes : tout l'art est là dedans. Un style n'est incorrect que parce qu'il n'exprime pas clairement ou suffisamment. On a son style, c'est-à-dire qu'on lui donne la couleur de son esprit; mais je me défie de ce qu'on appelle un style coloré, un style fleuri, un style orné.

« L'objet à rendre donne le ton. Si je m'aperçois d'une certaine pompe, d'une certaine recherche, l'auteur se

montre et l'impression diminue. C'est ordinairement lorsque la pensée est louche et creuse que l'auteur appelle à son secours la fausse parure, l'expression ambitieuse. La simplicité est ce qu'il y a de plus rare ; c'est la perfection, puisqu'elle demande à la fois l'idée la plus saillante et l'expression la plus claire possible.

« La brièveté est plus propre à négocier ; elle gagne par son agrément ce qu'elle perd par son épargne. Ce qui est bon est deux fois bon, s'il est court, et, pareillement, ce qui est mauvais l'est moins, si le peu y est. Les quintessences opèrent mieux que les breuvages composés ; — ce qui est bien se dit en peu [1]. »

On verra ci-après, à la troisième partie, comment il a mis ces principes en usage.

Delacroix, dans ses voyages ou dans la solitude de son atelier, reportait ses méditations sur son art et en même temps sur certains problèmes de la destinée humaine. Ce n'était pas un rêveur inquiet et maladif, comme on a pu le croire et le répéter ; son esprit était juste, positif, classique même dans l'acception du mot. S'il frondait, s'il se plaignait quelquefois, c'est qu'il combattait par l'esprit. Un rapprochement, une remarque, une réflexion traversait sa pensée, et aussitôt il griffonnait à la hâte, sur le premier débris de papier venu, quelques mots rapides et vifs que, peut-être, il voulait employer plus tard et que, souvent, il n'a plus revus.

Nous avons recueilli avec soin plusieurs de ces pensées, écrites sur des albums ou sur le coin de papiers à dessins. Je les donne ici sans commentaires, et ceux de ses amis qui les liront retrouveront cette âme qu'ils ont

[1] Lettre à S....

connue éprise de tout ce qui était grand et noble, qui cherchait son occupation, comme aussi sa récompense de tous les jours, dans les jouissances les plus pures de l'art et de la poésie.

C'est dans ses écrits qu'on peut juger véritablement Delacroix. Il écrivait, non pas avec peine, mais avec crainte : rien de ce qu'il destinait à être lu au public n'est sorti de ses mains qu'après un travail longuement repris et retouché : il était timide et inquiet quand il prenait la plume, et c'eût été une raison pour moi de ne pas publier des notes tout à fait improvisées, si, en faisant lire à ses amis les confidences qu'il se faisait, pour ainsi dire, à lui-même, ce n'était pas une manière de leur rappeler ces épanchements si naïfs et ces conversations si piquantes et si animées dont sa douce intimité nous faisait jouir. Si donc, dans mes citations, j'ai dû respecter quelquefois jusqu'à des incorrections de style, on verra, d'autre part, que ses articles sur les grands peintres et sur le beau témoignent que, quand il en prenait le soin, aucune des ressources de la langue ne lui était étrangère.

Delacroix écrivait donc naturellement. Selon lui, rien n'était plus extraordinaire, rien n'était grand que le naturel. De là l'admiration exclusive qu'il portait à la littérature du XVIIe siècle.

Ce n'était pas chez lui un paradoxe. Voici ce qu'il disait de Racine :

« N'oublie pas, contrairement à nos idées de jeunesse, que Racine est le romantique de son époque ; son succès, très-contesté dans son temps, vient du naturel de ses pensées, on lui a reproché de n'avoir fait que des gens de Versailles. Eh ! que voulait-on qu'il fît, sinon ce qu'il avait sous les yeux ? Il a fait des hommes et surtout des femmes.

On vient de jouer *Phèdre* en italien, rien n'est plus comique, et ne relève davantage le piédestal de notre Jean. Cette langue redondante et bavarde fait le plus parfait contraste avec la naïveté élégante de son langage divin. L'actrice joue cela en faisant de grands gestes, c'est une Vénus de carrefour. Cela ne détruit pas l'éternelle jeunesse des caractères de l'old Williams, mais il faut réparer notre injustice, surtout quand nous devons, par-dessus le marché, éprouver de vives jouissances.

« Embrasse donc ton Bajazet à mon intention [1]. »

Mme Sand, qui lui portait une affection sincère, ne voyait qu'une opposition inexplicable entre la verve audacieuse du peintre et les sages doctrines littéraires qu'il professait; mais Delacroix était de bonne foi, il se croyait sincèrement classique en peinture comme en toute autre chose; il cherchait le naturel partout; il était persuadé que la clarté et la simplicité étaient les premières conditions du beau, il accusait l'école nouvelle de manquer de naïveté dans l'inspiration et de simplicité dans le style. Il adorait Racine, il admirait Raphaël, mais il ne cherchait pas à imiter l'un ni l'autre. Il croyait qu'ils s'étaient bien inspirés tous deux pour arriver au beau; il aurait voulu trouver la même voie pour arriver à produire lui-même quelque chose de beau, mais non exactement la même chose. Il y avait aussi à cela, pour lui, plus de liberté: l'ornière tracée par Balzac et Victor Hugo donnait moins d'indépendance, parce qu'elle était tracée avec plus de soin et d'effort, et il croyait que toute ornière nettement creusée était fatale à la liberté et à l'activité de la pensée.

Dans ses questions sur le beau [2], il paraît toujours

1. Lettre à M. S.
2. Voir la IIIe Partie.

préoccupé de l'idée de détruire les théories exclusives, et il n'a pas pensé à tracer, à son tour, un système qui pût répondre à toutes les exigences du génie. Il ne croyait même pas qu'il y en eût un.

Parmi les artistes de notre temps qui ont écrit sur l'art, Delacroix s'est certainement placé ainsi au premier rang. Les publications dont nous parlons lui firent des jaloux. Plus l'homme se distingue, plus il doit rencontrer d'opposition envieuse, non-seulement à la surface, mais dans les profondeurs du monde qui l'entoure. C'est l'inconvénient de la célébrité; elle semble troubler le repos de tous. Voilà pourquoi Delacroix était très-sensible aux critiques dont il était l'objet, et très-sensible aussi, d'autre part, aux louanges que ses amis et les hommes du métier lui donnaient souvent; il avait ses heures d'anxiété, pendant lesquelles il éprouvait réellement le besoin de ces suffrages qui réveillaient sa confiance en lui-même.

« Je m'empresse de vous remercier de tout ce que vous dites d'aimable et d'encourageant, écrivait-il à M. Andrieu. Vous le savez, et tous les artistes le savent, les éloges sont le vent qui enfle la voile et qui nous pousse à aller plus loin; il faut être doué d'un bien grand amour-propre pour pouvoir se passer de l'assentiment des autres, et j'avoue mon faible à cet égard. Vous savez tous les petits chemins par lesquels il faut passer pour arriver à faire quelque chose de passable. Ne vous effrayez donc pas si vous éprouvez de la peine à rendre vos idées. Je vous ai dit souvent, et je vous ai prouvé que le grattoir était l'instrument par excellence; pour faire, il faut effacer. Ceux qui ont bien fait ont tous passé par là. »

Delacroix a écrit, pour la *Revue de Paris* et pour la

Revue des Deux Mondes, divers articles sur Raphaël, sur Rubens, sur Charlet, sur Prudhon, etc.; il en a fait d'autres sur le beau, sur les variations du beau, etc.

On les trouvera réimprimés ici [1].

Indépendamment de ces écrits, qu'il livrait à la publicité, il écrivait, avons-nous dit, sur des albums, sur des feuilles volantes ou sur des papiers à dessins, des notes et des pensées de toute sorte.

Je les ai réunies toutes, et indépendamment de celles que j'ai rapportées dans l'histoire de sa vie, au fur et à mesure que je racontais les circonstances qui les ont fait naître, j'ai placé, à la fin de ce volume, les notes éparses que nous avons trouvées et qui traitent de sujets d'art, de littérature ou de philosophie.

Il en avait laissé, à ce qu'il paraît, beaucoup d'autres encore, qu'il a fait brûler sous ses yeux avant sa mort, disant que, s'il survivait, il les retrouverait facilement dans sa mémoire, et que, s'il mourait, il ne voulait pas qu'on en abusât. Or, s'il n'a pas détruit les premières, il n'y aura pas d'indiscrétion à publier les autres. C'était d'ailleurs la meilleure manière de bien faire connaître Delacroix, et ce livre n'a pas d'autre but.

Delacroix a dit, en parlant de Raphaël : « Presque toujours, les événements de la vie des peintres ont été arrangés selon le caractère qu'on leur supposait d'après leurs ouvrages. » Delacroix est trop près de nous pour qu'on puisse adopter cette méthode à son sujet; cependant, si la postérité voulait un jour recomposer son caractère, ses habitudes et les détails de sa vie d'après les peintures qu'il a laissées, quelle opinion devrait-elle se

1. Voir la IIIe Partie.

former de lui? La grande simplicité de sa composition, l'éclat et l'harmonie de sa couleur, les traces d'une étude consciencieuse de son art qu'on retrouve partout dans son œuvre, devraient conduire à penser que le peintre avait l'esprit élevé, puissant et brillant, que son cœur pouvait être aimant et passionné, et qu'il luttait évidemment contre une école dominante de son vivant. Tout cela serait juste, en effet. Mais ce que ses œuvres n'indiquent pas assez, je crois, et ce qu'il faut bien établir, c'est que son esprit était aussi juste que son talent était passionné, qu'il avait dans sa pensée et dans sa conduite une tendance à l'ordre et au classique, qu'enfin la postérité n'est pas infaillible, et qu'on ne jugera jamais bien la personne de Delacroix d'après les tableaux qu'il laisse.

Passons donc outre avec courage à l'histoire de sa vie. Je dis avec courage, car c'est, en effet, une triste tâche que celle d'avoir à disséquer son ami, à revenir par la pensée sur des époques déjà éloignées ; à se rappeler des événements qui ont été ou tristes ou favorables, mais qui tous prennent aujourd'hui une teinte sombre et grave par le souvenir forcé de ceux qui y jouaient un rôle et qui n'existent plus. Cherchons cependant à ressaisir les impressions qui se sont échappées, et que tout l'effort de notre imagination sera peut-être impuissant à exprimer aujourd'hui telles que nous les avons ressenties dans leur temps.



IIe PARTIE

VIE

D'EUGÈNE DELACROIX

« Il ne nous reste sur la vie des grands maîtres que peu de renseignements auxquels l'histoire puisse se fier. Il est fâcheux que nous soyons si mal servis dans le désir extrême de nous instruire de ce qu'ils ont été, de la vie qu'ils ont menée, car le plaisir de jouir de leurs ouvrages ne nous suffit pas : nous voudrions faire connaissance avec leurs personnes, bien plus avec leurs bizarreries et leurs passions ; nous aimerions à les trouver hommes comme nous dans la partie la plus vulgaire de leur vie. »

C'est Eugène Delacroix qui parlait ainsi, en 1830, en commençant son article consacré à Raphaël dans la *Revue de Paris*[1]. Tâchons donc de remplir ce vœu, en ce qui le touche lui-même : disons ce qu'il a été, la vie qu'il a menée, parlons de ses bizarreries, de ses passions, s'il le faut ; car il est bon à connaître par ses actions comme par ses œuvres.

1. Voir à la IIIe partie de ce volume.

DELACROIX (Ferdinand-Victor-Eugène) est né à Charenton-Saint-Maurice, près Paris, le 7 floréal an VI (26 avril 1798), de Charles Delacroix et de Victoire Oëbène, son épouse [1].

Charles Delacroix prend le titre, à cette époque, de ministre plénipotentiaire de la République française près celle Batave. Il avait été d'abord avocat au Parlement, puis secrétaire de M. Turgot; il avait accompagné celui-ci dans son intendance de Limoges; il avait été ensuite élu membre de la Convention. Les Directeurs lui avaient, plus tard, confié le ministère des affaires étrangères. Enfin, deux ans après la naissance d'Eugène, il fut compris dans l'organisation des préfectures et désigné par le premier consul pour occuper celle de Marseille. Enfin, de là, il passa préfet de Bordeaux, où il mourut entouré de l'estime publique.

Victoire Oëbène appartenait à une famille d'artistes honorables, qui était représentée alors par son oncle M. Riesener, peintre distingué, et le père de M. Riesener qui tient aujourd'hui une place très-remarquable parmi nos peintres d'histoire [2].

Charles Delacroix a eu, de son mariage avec Victoire Oëbène, quatre enfants :

1° Le général Charles-Henri Delacroix, depuis baron Delacroix, né le 11 janvier 1779, mort à Bordeaux le 30 décembre 1845;

2° Mme de Verninac, née en 1780, morte en 1827;

1. Charles Delacroix avait épousé Mlle Oëbène en 1778; elle est morte le 3 septembre 1814, à l'âge de cinquante-six ans.

2. M. Riesener, le père, était frère de mère de Mme Charles Delacroix. Charles Delacroix, père d'Eugène, avait sept frères ou sœurs tous mariés; de là le grand nombre de cousins et de cousines dont Eugène parlait souvent. (Voir une note sur les parents d'Eugène Delacroix à la fin de la IIe partie.)

3° Henri Delacroix, tué à Friedland à 23 ans;

4° Enfin Ferdinand-Victor-Eugène, dont nous nous occupons.

Le fils aîné (Charles-Henri), général Delacroix, eut une carrière glorieuse, mais traversée, comme toutes celles des militaires de cette époque. — Il partit novice matelot dans la marine [1], fut aspirant de 1re classe [2], passa au 1er régiment de chasseurs à cheval [3], fut nommé lieutenant sur le champ de bataille [4], fut placé ensuite dans la garde à cheval des consuls, fit les campagnes d'Italie comme capitaine de chasseurs, fut appelé au grade de chef d'escadron, et en même temps nommé aide de camp du prince Eugène [5]. Il partit enfin pour l'Allemagne avec celui-ci, et fut blessé d'une balle à la cuisse, auprès du prince, dans une reconnaissance à Bechenkowitzka, le 13 juillet 1812, et retenu pendant un an prisonnier à Vilna et à Saint-Pétersbourg. Il était colonel du 1er de chasseurs le 18 octobre 1808, et général en 1815 [6].

Le général Delacroix est mort à Bordeaux, à l'âge de soixante-sept ans, instituant pour son légataire universel son plus jeune frère Eugène, mais ne lui laissant presque rien. Il vivait du revenu que lui attribuaient son titre de commandeur de la Légion d'honneur, celui de baron de l'Empire, sa pension de général, enfin d'une autre pension que lui faisait la maison de S. A. le prince Eugène; et tout cela devait s'éteindre avec lui.

1. 14 brumaire an II.
2. 8 floréal.
3. 19 nivôse an VII.
4. 26 thermidor an VII.
5. 19 prairial an IX.
6. Officier de la Légion d'honneur le 19 décembre 1807, commandeur le 9 octobre 1820. Chevalier de Saint-Louis, octobre 1804; de la Couronne de fer, 19 février 1819.

Au mois de septembre 1830, le général Delacroix eut le désir de rentrer au service, et il sollicita, avec l'appui de son frère Eugène, le commandement d'une place forte dans le nord de la France. Mme Dal... s'occupa de cette affaire. Le général Corbineau commandait alors la division de Lille. Mais le général Delacroix échoua, et il demeura dans la retraite, à Tours.

Dans un voyage qu'Eugène fit aux Eaux-Bonnes en 1845, il ne put rejoindre son frère, qui était alors à Mestras, près de Cujan. Ils se virent peu pendant le cours de leur vie; ils s'aimaient, les liens du sang ne perdirent jamais de leur force; mais les rapports d'esprit, d'éducation et de monde ne les réunissaient pas, et de longs intervalles s'écoulèrent sans qu'ils eussent occasion de s'écrire ou de se visiter.

Mme de Verninac, fille de Charles Delacroix et sœur d'Eugène, était une femme très-belle, et d'une grande distinction. Elle avait épousé M. de Verninac-Saint-Maur, ambassadeur de France à Constantinople. Elle eut de ce mariage un seul fils, Charles de Verninac, qui fut envoyé comme vice-consul en Amérique, et qui mourut en quarantaine à New-York, en 1834, des suites de la fièvre jaune qu'il avait contractée à la Vera-Cruz, à son retour de Valparaiso.

Il existe un portrait de Mme de Verninac peint par David, et grand comme nature, qu'Eugène conservait précieusement dans son salon. Son admiration pour le talent du peintre se mêlait, dans le culte qu'il avait pour cette peinture, à la tendresse qu'il portait à la mémoire de sa sœur. Il a par testament légué ce portrait à M. de Verninac, son cousin, président du tribunal de Tulle.

Le troisième enfant, le jeune Henri Delacroix, eut

une fin mélancolique. La bataille de Friedland venait de finir, chacun se retirait; il rencontra son frère, depuis le général; ils se jetèrent dans les bras l'un de l'autre, et se félicitèrent réciproquement. Henri donna à Charles moitié d'un morceau de pain qu'il avait caché, chose précieuse, à ce qu'il paraît, à ce moment: et à peine s'étaient-ils séparés, qu'un dernier boulet de canon emportait le malheureux Henri.

A ces quatre enfants, M. et Mme Charles Delacroix avaient ajouté une fille d'adoption; c'était la jeune Irène Cervoni, fille du général de ce nom, restée orpheline par la mort de son père, tué à Eckmühl en 1809. Mme Charles Delacroix faisait élever Irène à Écouen; elle surveillait son éducation et lui prodiguait les soins et les sentiments d'une mère; Eugène l'appelait sa sœur. Mlle Irène Cervoni a épousé, au commencement de 1813, le baron de Maupoint, et Mme la baronne de Maupoint est aujourd'hui la seule qui survive à cette première branche de Charles Delacroix, à peu près éteinte dans la personne d'Eugène.

« Quand un homme possède, avec les hautes qualités du cœur, la grâce, l'agrément et les dons immuables de l'esprit, on peut affirmer sans crainte que la main d'une mère a cultivé soigneusement la jeune plante qui devait porter de pareils fruits. C'est ce qui était arrivé à Eugène Delacroix; il ne parlait de sa mère qu'avec une tendre et pieuse admiration. Elle était de ces femmes dont le mérite a ce touchant et ce sympathique que donnent les grandes épreuves honorablement supportées.

« Les événements de la Révolution avaient été pour elle, comme pour tant d'autres, une seconde et plus forte éducation. Née d'une famille d'artistes, elle était, par sa

distinction naturelle, à la hauteur du salon de son mari[1]. »

Lorsqu'il la perdit, Eugène n'avait que 15 ans, mais il avait assez vécu auprès d'elle pour retenir et s'assimiler beaucoup de ses nobles sentiments.

Le respect et la confiance qu'inspirait le caractère de Mme Charles Delacroix se comprennent très-bien à la lecture des lettres que lui adressait, d'Allemagne et d'Italie, son neveu, M. Bataille ; celui-ci, officier d'état-major, attaché à la personne du prince Eugène, revenait de Vilna, blessé en 1813, au moment où son cousin, le général Delacroix, frère d'Eugène, était resté, blessé aussi, entre les mains des Russes.

On a répété plusieurs fois que Delacroix, dans sa jeunesse, avait failli périr trois fois de mort violente dans le cours d'une année. Nous ne savons réellement cette chose que par lui-même, et voici comment il la racontait[2] :

« Mon père, vers l'époque de la paix d'Amiens et avant de venir à Bordeaux, avait été préfet à Marseille, où son nom est encore honoré, à cause du bien qu'il y a fait. Il m'arriva là, et je crois dans moins d'une année, une suite d'épreuves singulières, dont la moindre eût suffi à emporter de ce monde, dans lequel je ne faisais que paraître, un être moins frêle que moi. Je fus successivement brûlé dans mon lit, noyé dans le port de Marseille, empoisonné avec du vert-de-gris, pendu par le cou à une vraie corde, et presque étranglé par une grappe de raisin, c'est-à-dire par le bois de la grappe, accident dont la présence d'esprit de ma mère me sauva par miracle. Je vous dis cela, à vous, parce que, assurément, cela démontre que la Providence avait des vues sur moi, et que je ne devais pas

1. Extrait d'une note biographique par M. le baron Rivet.
2. Extrait du livre de notes, écrit de la main de Delacroix.

manquer d'arriver à être, à soixante ans au moins, membre de la quatrième classe de l'Institut. »

Et il continue :

« J'ai eu de très-bonne heure un très-grand goût pour le dessin et pour la musique. Un vieux musicien, qui était organiste de la cathédrale de Bordeaux où mon père est encore préfet, donnait des leçons à ma sœur. Pendant que je faisais mes gambades dans le salon où ces leçons se donnaient, ce brave homme, qui d'ailleurs avait beaucoup de mérite et avait, par parenthèse, été l'ami de Mozart, remarquait que j'accompagnais le chœur avec des basses et des agréments de ma façon dont il admirait la justesse, et qui annonçaient une véritable aptitude musicale. Il tourmenta même ma mère pour qu'elle fît de moi un musicien [1]. »

Cependant Eugène Delacroix n'étudia pas la musique, et fut mis au lycée impérial à l'âge de neuf ans.

Malgré les brèches nombreuses que la mort a faites parmi nous, il existe encore plusieurs camarades d'étude de Delacroix : ils pourraient certifier que c'était un bon écolier, suffisamment appliqué, sinon très-studieux, mais raisonnable et réfléchi. Il ne se livrait pas volontiers aux exercices du corps ; il n'était pas des plus forts aux barres ou à la balle, mais il étudiait, lisait assez assidûment, si bien que lorsque les événements de 1814 et de 1815 arrivèrent et vinrent troubler les études au lycée impérial comme beaucoup d'autres choses, il ne se trouva pas trop distancé, et il put reprendre, à Louis-le-Grand, une place raisonnable dans ses classes supérieures. Alors il se mit à étudier avec un grand intérêt les auteurs anciens,

1. Extrait du livre de notes, écrit de la main de Delacroix.

et l'amour de ces auteurs favoris ne l'a jamais quitté depuis.

Au reste, laissons-le parler lui-même à ce sujet. Voici ce qu'il dit dans le même cahier où j'ai trouvé le récit de son enfance :

« J'ai fait mes études honorablement; j'étais un de ces bons élèves qui comprenaient tout ce qu'il faut comprendre, et qui retiraient le vrai fruit des études, sans être de ces écoliers modèles qui font renchérir les lauriers à toutes les distributions de prix. »

Et plus loin :

« Je connais les anciens, c'est-à-dire que j'ai appris à les mettre au-dessus de tout : c'est le meilleur résultat d'une bonne éducation. Je m'en applaudis d'autant plus, que les modernes, enchantés d'eux-mêmes, négligent ces augustes exemples et de toute intelligence et de toute vertu. Il est à la honte de notre temps que la ville et le gouvernement maintiennent et encouragent des colléges où l'on pose en principe que l'on peut se passer de l'étude des langues anciennes. »

Tout jeune encore, c'était en 1818, il avait vingt ans, il écrivait de la forêt d'Axe à Félix G. :

« Qu'il vaut bien mieux n'avoir d'autre souci que de causer avec ses amis, et lire de l'Horace au coin de son feu !... Horace est, à mon avis, le plus grand médecin de l'âme; celui qui vous relève le mieux, qui vous attache le mieux à la vie dans certaines circonstances, et qui vous apprend le plus à la mépriser dans d'autres. J'ai fait un peu de latin pendant ces vacances, etc., etc. »

Son cousin, M. Bataille, officier d'état-major, attaché à la personne du prince Eugène, à la suite duquel il fit les campagnes d'Italie et de Pologne de 1811 à 1813,

possédait à Valmont, près de Fécamp, une ancienne abbaye qui avait été bâtie pour huit moines bénédictins. Cette abbaye touchait aux ruines d'une église beaucoup plus ancienne. M. Bataille avait réparé et les ruines et l'habitation; il avait planté un parc à l'entour. Cela se passait en 1809. Plus tard, Valmont devenait une résidence charmante[1].

C'est là qu'Eugène a passé les meilleurs moments de sa jeunesse. Nous trouvons des lettres écrites par lui, de Valmont, en 1813, dans le moment même où le propriétaire, son cousin Bataille, s'échappait de Russie les pieds gelés, et se retirait sur Milan et sur Vérone. Dans ces premières lettres, on voit une grande passion pour ce beau pays s'emparer de Delacroix et ne plus le quitter depuis.

Il y retourna dix-sept ans après, en 1829, et il s'étonne de n'être reconnu de personne. « Juge de mon étonnement, dit-il, d'y trouver tout si peu changé, qu'il pouvait me sembler que je ne l'avais pas quitté un instant. Il est une chose incroyable, et qui l'était pour moi jusqu'à ce jour: c'est combien les choses changent peu, et combien nous autres nous changeons! Si j'ai trouvé tout à la même place et avec la même figure, en revanche n'ai-je pas été reconnu par un seul des individus qui m'y avaient vu autrefois; quelques-uns de ceux qui y étaient alors sont furieusement changés, car ils sont morts; il y en avait de maigres qui sont gras, et *vice versâ;* avoue que c'était pour donner de l'humeur. L'église est toujours de même, et les bons moines y dorment du même sommeil de fer qui les cloue tout de leur long dans leurs tombeaux. Une chose remar-

1. Cette terre appartient aujourd'hui à M. Bornot, cousin de M. Bataille et de Delacroix.

quable que je ne me rappelais pas, sont deux beaux tombeaux du plus beau style de l'époque qui précédait la Renaissance, avec de superbes statues de chevaliers en tabans couchés dessus et blasonnés, etc. »

Alors il moulait en plâtre de petites figures qui ornaient les tombeaux. Plus tard, il dessinait et préparait les vitraux de la chapelle qu'on voit encore aujourd'hui ; enfin, pour terminer ici l'histoire de Valmont, il a peint dans la galerie trois fresques remarquables que M. G., son ami, a reproduites depuis.

C'est à ce moment qu'il nous écrivait : « Je serai à Paris vers vendredi ou samedi. Il me semble que je vais voir tout le monde, et que tout le monde m'amusera. J'ai envie de ne voir d'abord que les gens ennuyeux ; je les trouverai délicieux pendant quelque temps, ensuite je me permettrai ceux que j'aime; ainsi ne m'attends pas de sitôt, etc., etc. »

Et l'on se préparait à la Saint-Sylvestre. C'était une fête annuelle et intime célébrée régulièrement dans le petit cercle dont Delacroix faisait partie. On se réunissait le jour de la Saint-Sylvestre pour, ensemble, enterrer l'année. Cet usage s'est longtemps conservé. On allait, le 31 décembre, tantôt chez lui, tantôt chez un autre; on buvait, on mangeait et on s'embrassait à minuit. Delacroix parle de la Saint-Sylvestre pendant bon nombre d'années suivantes : « Viens, disait-il encore au mois de décembre 1840, viens dimanche soir ; tu me feras lecture de Diderot, et nous passerons le détroit de l'année ensemble. Pardonne-moi, cher ami, mes contradictions ; je suis sous l'empire d'un sentiment nerveux qui me rend comme une personne hystérique ; ma solitude, et mon esprit toujours en l'air, et peut-être, je crois, une crise

particulière de mon tempérament me font vouloir et ne pas vouloir, et me faire des monstres des choses les plus simples. Hélas! il nous manquera un interlocuteur; il est plus muet que moi encore! Pauvre Félix[1]! »

En 1819, il écrivait déjà très-correctement : ses lettres à ses amis, à cette époque, sont très-affectueuses : il nous aimait véritablement. Sa tendresse était sincère et passionnée; et il avait, pour exprimer ce sentiment, un charme d'expression vraiment ingénieux et entraînant.

A sa sortie du collége Louis-le-Grand, Eugène Delacroix se trouva aux prises avec la dure nécessité. Il était orphelin et sans ressources. Sa sœur, madame de Verninac, réunissait les débris de la fortune de son père, engagée dans un procès qui se termina par une ruine à peu près complète.

La forêt d'Axe, près de Mansle, dans la Charente, appartenait aux La Rochefoucauld. On disait que M. Delacroix avait prêté de l'argent à la famille des propriétaires, et avait acquis une partie de la forêt; il s'agissait pour lui d'acheter le reste. Les propriétaires prenaient en échange des maisons à Paris, et M. Delacroix cédait aussi sa maison de Charenton, où Eugène était né. Cela se passait en 1813 et 1814. Mais on m'a dit aussi qu'il avait fallu désintéresser plusieurs personnes. Des difficultés survinrent, on plaida; le procès dura longtemps. Ensuite il fallut vendre, tout vendre, et rien n'est resté.

A cette occasion (vers le 8 septembre 1820) quelques questions d'intérêt s'étaient élevées et avaient été la cause d'assez graves dissentiments entre le général et son beau-frère, M. de Verninac. Le général était actionné par

1. M. Félix G... était mort en 1840.

les créanciers de la succession, et M. de Verninac, très-embarrassé de son côté, ne pouvait lui envoyer d'argent. Eugène, à l'âge de vingt-deux ans, était chargé de transmettre des paroles de conciliation. Si j'en crois des notes écrites de sa main, l'acquisition de la forêt d'Axe avait fort gêné la famille. Depuis l'adjudication, qui avait eu lieu au profit de Mme Charles Delacroix, M. Verninac avait eu à payer plus de 40,000 francs pour droits d'enregistrement et autres engagements contractés par la succession, et, après l'ordre qui devait être dressé entre les créanciers par le tribunal, il lui restait encore à payer environ 300,000 francs.

Pour parer à ces dépenses, M. Verninac avait dû faire différentes ventes d'immeubles, et, entre autres, il avait vendu cette maison de campagne de Charenton-Saint-Maurice; mais le produit de ces ventes, dont le montant ne dépassa guère 60,000 francs, était resté entre les mains des acquéreurs comme garantie des créanciers. D'autre part, les revenus de la propriété d'Axe, dans le moment, étaient insuffisants pour payer les contributions, les salaires des gardes, l'entretien des bâtiments, et surtout les frais de procédure qui allaient grossissant chaque jour. Il fallait pourtant remplir les engagements à la charge de la succession, et, en même temps, réserver la part d'Eugène pour que sa sœur et son frère ne fussent pas obligés de rapporter partie de ce qu'ils avaient reçu. Tout cela était très-embarrassant, la base était mauvaise, l'acquisition dangereuse pour gens qui n'avaient pas les ressources suffisantes; bientôt après, il fallut vendre, comme nous l'avons dit, à tout prix, et la famille se trouva ruinée.

Il était donc à la forêt d'Axe en 1820.

Voici, sur ce voyage, quelques détails que je trouve dans sa correspondance :

Il était parti de Paris le 25 août; après s'être arrêté pendant quinze jours chez son frère à Tours, il avait pris la diligence d'Angoulême pour aller rejoindre sa sœur. C'est pendant ce voyage de Tours à Angoulême qu'il prit le germe de la fièvre dont il a conservé très-longtemps les accès. Dans une lettre de cette époque il décrit très-bien l'état fiévreux, les transpirations la nuit, l'abattement au réveil, la journée pour le repos, et l'accès revenant régulièrement le soir. Tristes commencements !

Aux environs d'Aurillac était la résidence des Verninac Saint-Maur. Son neveu, Charles Verninac, était là et devait retourner au collége à la fin des vacances. Eugène voulait se mettre en route pour Paris avec lui, malgré la fièvre qui ne le quittait pas : « Cette fièvre éternelle est un éternel empêchement à tout, » disait-il. Il partit cependant avec sa sœur, Mme de Verninac, et son beau-frère; arrivés à Limoges, ils ne trouvèrent de voitures d'aucune sorte, il fallut faire trente lieues en arrière et retourner à la forêt. Ensuite, ils repartirent avec leurs chevaux à petites journées, jusqu'à ce qu'ils pussent trouver place *dans quelque chose*. Voilà les moyens de transport dont jouissait le pays à cette époque.

Enfin il arrive toujours fiévreux à Paris, mais la fièvre ne revenait plus que tous les trois jours.

Il avait vu cependant de belles montagnes et il pouvait déjà se passer, pour faire ses aquarelles, des avis de son ami Soulier, qui avait été son premier maître.

Il écrivait, vers ce temps, à celui-ci, à Florence : « Oh ! j'irai plus loin que vous, j'irai quelque part savourer la paresse sous un ciel plus pur que le vôtre; j'irai jouir du

frais de la mer de Naples le soir, et m'en donner, le jour, à l'ombre des orangers. J'irai à Rome vivre avec les morts et oublier tout ce qui n'est pas peinture et amitié. »

Hélas ! il n'a pas fait tout cela, sa vie a été un combat, et il n'a jamais trouvé le loisir de se reposer ni d'aller à Rome.

Cependant ses aspirations vers l'Italie étaient continuelles. A cette époque (février 1821), il écrivait à Soulier : « Il faut que j'aille un jour dans cette Toscane vous arracher tous à cette servitude, et vous jeter, les uns et les autres, dans les bras de la peinture, cette bonne et indulgente mère qui vous pardonnera d'avoir, pendant quelque temps, donné à des sottises une part de votre temps. En effet, que sont les artistes bons ou mauvais? Les bons sont les vrais sages, ceux qui jouissent incessamment de leur âme et de leurs facultés; les mauvais sont des fous heureux de leur marotte, et qui ne sont pas plus à plaindre que ceux qui vendent leur temps et leur conscience aux folies des autres. »

Et, au mois d'août 1821 : « Je ne songe plus qu'au voyage d'Italie, je ne vais plus penser qu'à mettre ordre à mes affaires. Je passerai quelques mois dans ma famille, chez mon frère, à Tours, ou chez ma sœur, à Angoulême, et, de là, j'irai t'embrasser. Oh ! je t'en prie, sois là. »

« J'ai renoncé à courir la chance du prix de l'Académie (juillet 1821); comme je ne désire pas aller à Rome pour y bien manger et y loger dans un palais, je saurai aussi m'y contenter de peu, comme je le fais ici. »

« Je te recommande surtout (avril 1821) de ne pas omettre le plus léger croquis quand tu as un moment pour le faire. Tout ton voyage vivra dans ces notes; la plus

exacte description écrite ne vaut pas un trait effacé et confus; tu t'apprêteras au retour de vives jouissances. La peinture, c'est la vie; c'est la nature transmise à l'âme sans intermédiaire, sans voile, sans règles de convention. La musique est vague, la poésie est vague, mais la peinture, surtout en paysage, c'est la chose même. »

Je trouve encore, dans une lettre au général Delacroix :

« Je te dirai maintenant ce qui m'a si fort retardé. De Saint-Maur, j'ai gaiement entrepris ma route; je fis très-bien une longue traite; mais la chaleur du jour devint trop forte, je me reposai dans un cabaret : j'eus la sottise d'y prendre une espèce de refroidissement qui dégénéra presque aussitôt en une petite fièvre. J'arrivai à Châtellerault, malade; et, pour comble de douleur, je demeurai plusieurs grands jours dans cette ville inconnue, dans une auberge, à attendre diligence ou malle-poste qui pût me conduire jusqu'ici. Je ne conseille pas à M. le curé de Loreau de s'en rapporter beaucoup au passage de toutes ces voitures dont il me flattait si fort, le ventre tranquillement à table. Rien n'est si facile à dire que tout cela. Ce qu'il y a de sûr, c'est que j'arrivai enfin ici avec une fièvre déclarée, qui me tient jusqu'à présent et qui fait de moi une allumette pour l'apparence et un brin d'amadou pour la valeur. Ce n'est que d'hier et d'avant-hier que j'ai repris quelques forces et quelques lueurs de raisonnement libres. C'était une fièvre lente qui me prenait tous les jours; nul appétit, ennui et dégoût continuels, et une faiblesse si grande que j'avais des éblouissements quand je me levais de mon fauteuil. Enfin, je commence à me remettre à force de quinquina; la fièvre a levé le pied. Le reste suivra. »

En 1819, pendant ce séjour chez sa sœur à la forêt

d'Axe, il écrivait à ses amis, et personne n'exprimait aussi bien que lui sa tendresse sincère et ses regrets de ne pas les voir. Il nous parlait de poésie, il se passionnait pour le Tasse et pour ses malheurs.

C'était au mois d'octobre: il chassait dans la forêt; mais il ne paraît pas avoir jamais adopté cet exercice avec passion.

« Décidément, disait-il [1], la chasse est une chose qui ne me convient pas. Quand je tue quelque chose, je trouve cela charmant, je suis tout ardeur pendant quelques instants; mais, autrement, quand il faut traîner avec soi une arme lourde et incommode à porter, à travers les ronces, les branches dans le visage, la terre labourée qui entre dans les souliers, les vignes dont les rameaux entrelacés embarrassent et font trébucher, tout cela est bien véritablement ce qu'on peut appeler assommant; et voici encore le plus grand inconvénient : il s'agit d'avoir, pendant des heures qui ne finissent pas, l'esprit dirigé vers un objet, qui est d'apercevoir le gibier. La moindre inadvertance, la plus légère distraction vous fait perdre le fruit d'un temps infini de patience et d'attention; le gibier, habile à profiter de la négligence du chasseur, le laisse les yeux mornes et hébétés d'ennui, la bouche béante et pendante, et déconcerté de l'occasion manquée, etc., etc. »

C'était en 1819 que Delacroix écrivait cela; il avait vingt et un ans. Il était facile d'apercevoir qu'il ne serait jamais chasseur. Il ne comprenait pas que, tous ces malheurs, toutes ces incertitudes, tous ces désappointements enlevés, la chasse n'aurait plus de plaisirs. Ce sont toutes ces émotions, tous ces travaux qui font le

1. Lettre à P...

charme de la vie du chasseur, surtout pendant sa jeunesse. Alors la force du corps a besoin de se dépenser; mais Eugène était faible, et il ne ressentait de tout cela que de la fatigue.

La lecture lui convenait mieux : « Dis-moi, écrivait-il encore, à travers toutes ces choses, quels sont tes travaux, tes pensées et tes projets; moi, je n'ai pas plutôt revu cet endroit auquel j'aspirais, que je me suis pris tout de suite à regretter ce que j'avais laissé à Paris, dans toi et dans P... [1]. La chasse est une chose fort agréable; mais comme je suis peu adroit et que cet exercice demande une fixité d'idées sur une seule chose qui n'est que fatigante pour celui qui n'en est pas passionné, je m'en dégoûte facilement; aussi c'est avec plaisir que je retrouve la lecture quand je rentre tout fatigué et tout crotté. Et toi, te reposes-tu avec Virgile et Homère de tes plaisirs campagnards? »

Pourquoi Delacroix se fit-il peintre? Il est certain que beaucoup de circonstances devaient le conduire à prendre cet état. Considérons d'abord qu'au moment de se choisir une carrière, il dut s'apercevoir que le nom de son père lui fermait l'entrée aux emplois publics sous le gouvernement des Bourbons; qu'il se trouvait, en outre, être le cousin de M. de La Valette, qui venait d'être arraché à la mort par le noble dévouement de sa femme, et dont le gouvernement poursuivit le nom avec grande passion pendant plusieurs années. Pour tenter une carrière industrielle ou commerciale, il fallait des capitaux qu'il n'avait pas, et d'ailleurs son aptitude ne le portait pas là. Notre ami, tout lettré qu'il était, n'avait jamais aimé la comptabilité,

1. Lettre à Félix G..., 1818.

il n'avait jamais suivi de cours de mathématiques, et il professait une sainte horreur pour les additions et les calculs d'intérêts. Que faire alors? ce qu'il fit, se laisser aller à ses instincts d'indépendance et de liberté personnelle, donner un libre essor aux élans de son imagination, et prendre sérieusement et résolûment la carrière des arts.

Au collége, il dessinait déjà; je me rappelle qu'il avait fait, étant très-jeune, deux caricatures pour le journal *le Nain jaune*, qui traitaient de ce qu'on appelait, en 1814, les voltigeurs de Louis XIV. M. Riesener, oncle de sa mère, était un peintre distingué, et l'opinion de celui-ci ne fut sans doute pas, non plus, sans influence sur la détermination qu'adopta son neveu.

Mais quand il eut pris cette résolution, Delacroix ne balança plus, et nous ne trouvons rien dans sa vie qui puisse nous faire supposer qu'il ait jamais songé à changer de parti. A dater de ce moment, toute sa volonté, toutes ses facultés, toute son ambition ont appartenu à l'art, comme à un maître exigeant et jaloux qui n'admet ni faiblesse ni partage.

Il entra dans l'atelier de Guérin vers 1816, et il y entra avec l'intention bien arrêtée de se livrer exclusivement à la peinture. Bientôt après son goût devint une passion, et son jeune talent devint du génie.

Voici comment Delacroix raconte lui-même ces premiers événements de sa vie :

« Vers la fin de 1815, j'entrai chez Guérin pour étudier la peinture. Je ne sais s'il s'est aperçu que je promisse quelque talent, mais il ne m'a jamais encouragé. Quand je fis, en 1822, le premier tableau que j'osai exposer, et qui représentait le *Dante et Virgile*, je le fis venir chez moi par déférence pour le lui soumettre : il n'en fit guère que

des critiques, et si je ne pus jamais tirer de lui son assentiment à mon désir de l'exposer, il est juste de dire que quelque temps après l'ouverture de l'exposition, m'ayant retrouvé à l'Académie où j'allais encore étudier, en élève, sur les derniers bancs, il voulut bien me dire que ces *Messieurs*, c'est-à-dire les professeurs, avaient remarqué mon tableau.

« Le succès capital de ma carrière date de cette époque lointaine. Je ne parle pas de celui que j'eus dans le public malgré mon obscurité, ou peut-être à cause d'elle, mais de la manière flatteuse dont Gros me parla de mon tableau. J'idolâtrais le talent de Gros, qui est encore pour moi, à l'heure où je vous écris, et après tout ce que j'ai vu, un des plus notables de l'histoire de la peinture. Le hasard me fit rencontrer Gros qui, apprenant que j'étais l'auteur du tableau en question, me fit, avec une chaleur incroyable, des compliments qui, pour la vie, m'ont rendu insensible à toute flatterie. Il finit par me dire, après m'en avoir fait ressortir tous les mérites, que c'était du *Rubens châtié*. Pour lui, qui adorait Rubens, et qui avait été élevé à l'école sévère de David, c'était le plus grand des éloges. Il me demanda s'il pouvait faire quelque chose pour moi. Je lui demandai, incontinent, de me laisser voir ses fameux tableaux de l'empire qui, dans ce moment, étaient dans l'ombre de son atelier, ne pouvant pas être exposés au grand jour, à cause de l'époque et des sujets. Il m'y laissa quatre heures, seul ou avec lui, au milieu de ses esquisses, de ses préparations; en un mot, il me donna les marques de la plus grande confiance, et Gros était un homme très-inquiet et très-soupçonneux. S'il faut mêler à un assentiment si complet un grain de motif particulier de la part du grand peintre, je crus entrevoir ensuite, à une certaine

aigreur qui entra dans les procédés de Gros à mon égard, qu'il avait pensé à me prendre près de lui, pour me faire avoir le prix de Rome dans son école. J'avais dès lors, malgré ma simplicité, tracé ma route d'un autre côté, et je déclinai cette protection. Cependant, lorsque, par la suite, ses élèves, apparemment pour le flatter, critiquaient devant lui mes tableaux, il les arrêtait, non pas en prenant le parti de mon talent, mais en disant que j'étais un jeune homme *parfaitement honnête et bon élève* [1]. »

Gros le reçut donc dans son atelier, faveur qu'il n'accordait pas à tout le monde, et, forcé de sortir pour une affaire, lui abandonna les tableaux de l'empire qu'il avait retournés, et pour cause. A son retour, trouvant Delacroix examinant et admirant toujours, il fut touché de cette persévérance du jeune homme, du culte qu'il professait pour la couleur, et des observations pleines de goût qui sortaient de sa bouche. Gros, quoique élevé à l'école sévère de David, était plein d'admiration pour Rubens. Ces deux esprits se rencontrèrent.

Pour Delacroix, toute sa première jeunesse s'est passée sous le charme de cette première passion qui paraît n'avoir été payée de retour que dans ce moment. Il aimait à revenir plus tard, avec ses amis, sur les moindres souvenirs de cette époque qui s'étaient gravés profondément dans sa mémoire. Il racontait qu'ayant fait rouler le chapeau de Gros qui s'apprêtait à sortir, il s'était précipité pour le ramasser, qu'alors leurs mains s'étaient rencontrées, que son cœur, à lui, avait battu bien fort, et qu'il avait cru son émotion partagée, etc. Illusions de jeunesse! Gros voulait en faire son élève, et le destinait au prix de Rome!

1. Tiré du cahier manuscrit.

En 1818, Delacroix copiait le modèle chez Guérin, et ne semblait pas alors devoir s'éloigner de la route tracée pour tous. David, du fond de son exil, en 1815, et peut-être un peu aussi à cause de son exil, était l'idole et le type de l'école française.

Guérin, un des adeptes les plus fervents de cette classique église, était doux et indulgent de caractère ; il suivait sa route tracée, mais sans idée de persécution ä l'égard de ceux qui tendaient à s'en écarter; d'ailleurs il ne supposait pas qu'on pût avoir l'idée de le faire : il ne devina ni Prudhon, ni Géricault, ni Delacroix.

Ce dernier cependant travaillait beaucoup, et copiait avec une rare intelligence. Une figure, tirée de la Vierge à la belle jardinière de Raphaël, qu'on a vue à sa vente, et qui date de cette époque, est un modèle d'exactitude et de précision pour le dessin et d'imitation pour la couleur ; ses études à l'atelier, d'après le modèle, étaient exactes aussi, et pleines de vérité, mais ne brillaient pas encore par la couleur ; il cherchait sa voie. Heureusement il copiait aussi, au musée du Louvre, Rubens, Velasquez et Véronèse, et bientôt sa peinture s'illumina du feu qu'il dérobait à ses maîtres favoris. En même temps, les compositions et les dessins par lesquels il débutait annonçaient du mouvement et de l'expression.

C'est une chose digne de remarque que ce fut dans l'atelier essentiellement classique de Guérin que devait débuter le chef de la nouvelle école romantique.

Son goût pour la peinture espagnole et flamande l'avait entraîné au musée du Louvre, où il étudiait et copiait sans cesse ; mais ce n'étaient pas seulement les compositions des maîtres dont il se pénétrait et qu'il copiait ainsi, il reproduisait tout ce qu'il voyait : à la campagne, au Jardin

des Plantes, partout, c'est-à-dire, des sujets d'histoire, des fleurs, des paysages et des animaux de toute espèce. Il voyait la nature sous tous ses aspects, hommes, paysages, animaux. Il étudiait donc beaucoup, et depuis il a toujours beaucoup étudié. On ne pourrait jamais supposer qu'avec une aussi frêle santé il ait pu suffire à la grande quantité de tableaux et de dessins qu'il a produits, et, dans tout ce qu'il nous a laissé, ce qui doit le plus surprendre les hommes qui si souvent ont entendu répéter que Delacroix ne savait pas dessiner, c'est la noblesse, la pureté et la correction des formes qui brillent partout dans ses dessins, soit de nature morte, soit de fleurs, soit d'animaux vivants : il rencontrait partout les germes de la poésie et les éléments de la beauté.

Quand on jette les yeux sur les figures qu'il dessinait alors, quand on observe la grâce de son crayon et la pureté de ses formes, on ne doit pas douter qu'il eût pu bientôt satisfaire au programme donné, et conquérir la faveur de visiter Rome à son tour; mais il ne le voulait pas, au moins dans ce moment, et, par une bizarre réunion de circonstances, comme nous l'avons dit, il n'a jamais été en Italie.

Au mois de janvier 1821, il était parvenu à se débarrasser un peu de la fièvre. Il parle d'un tableau (*le Sacré Cœur*) dont il était chargé. Il ne voit plus que l'ami P... et son tableau devant lequel il sèche.

Sa santé revenait, car, le 26 janvier 1821, il était allé avec Raisson faire queue pour voir *Pourceaugnac*, et ils n'avaient pas pu entrer; on faisait donc queue dans ce temps-là, à l'Odéon! d'autre part, il écrivait aussi alors à un ami dont le cœur était très-épris : « Moi, je suis malheureux, je n'ai pas d'amour; ce tourment délicieux man-

que à mon bonheur; je n'ai que de vains rêves qui m'agitent et ne satisfont rien du tout : mon existence actuelle n'est qu'une vie de cadavre. Je suis obligé, pour vivre réellement à ma manière, c'est-à-dire par les sentiments et par le cœur, de chercher mes jouissances dans la peinture et de les lui arracher; mais la nature n'entend point tout cela, et quand je retombe sur mon cœur vide de tout le poids de mon ennui, trompé et distrait artificiellement, je sens trop qu'il faut à la flamme de l'aliment, et que je ferais bien d'autres peintures si j'étais tenu en haleine par la douce chaleur de l'amour. Je travaille à mon tableau depuis le commencement de janvier. Je commence à le débrouiller, mais l'inspiration me manque, etc. » Il avait vingt-trois ans.

Plusieurs années se passèrent ainsi, et il eut à lutter contre des difficultés de tout genre.

En décembre 1818, il avait entrepris, de concert avec S..., et sur l'avis d'Horace Raisson, de dessiner et d'enluminer des figures de machines pour des brevets d'invention; S... ferait les dessins linéaires, et Delacroix les lavis et les bois de diverses couleurs. Ils gagnèrent un jour ainsi douze louis. S... raconte que, lorsqu'il les lui porta, Eugène était au musée, juché au haut d'une échelle et copiant les têtes des *Noces de Cana*, de Paul Véronèse, lesquelles viennent, après quarante ans, de figurer à sa vente. C'est le premier argent, je crois, que Delacroix ait gagné par son pinceau, et ils étaient, en revenant, bien joyeux tous les deux.

Une autre fois, raconte-t-il, à bout de ressources, « trompé dans mes prévisions, j'étais tenté de désespérer, lorsqu'un Mécène tombé du ciel vint me commander, pour l'église de son village près de Paris, une Vierge tenant

l'enfant Jésus, sans compter saint Jean-Baptiste, et m'offrir 15 francs pour le tout. Vous jugez qu'ils furent acceptés! » Delacroix, depuis, ne savait pas bien ce qu'était devenu ce tableau. Mais l'esquisse existait, et il ne nous la montrait pas sans une certaine émotion.

Le 20 octobre 1822, Eugène se trouvait à Valmont, et c'est là que lui vinrent des projets d'écrire : qui n'a pas eu cette démangeaison à vingt-quatre ans? Il aurait voulu faire un ouvrage en commun avec P. et F. G. Mais toutes ces velléités n'eurent pas de suites, et il se donna tout entier à la peinture.

« P... t'a-t-il parlé, disait-il, du journal *le Temps* qui doit paraître à cette heure, et dans lequel on m'avait engagé à travailler : je m'en suis excusé, ce qui est tout simple, et pour toutes sortes de raisons; mais j'ai offert des amis de moi, ce sont toi et P... Je voudrais bien que vous vous encourageassiez mutuellement à essayer un peu de cette carrière, etc., etc. »

Et ensuite : « Rappelle-toi que c'est à moi la Saint-Sylvestre cette année. »

Puis des tristesses : « Nous vivons, mon bon ami, dans un temps de découragement. Il faut de la vertu pour y faire un dieu du beau uniquement. Eh bien! plus on le déserte, plus je l'adore; je finirai par croire qu'il n'y a au monde de vrai que nos illusions. Au reste, bien que tout aille de travers, nous n'avons pas le droit de crier plus haut que tous les humains qui nous ont précédés. De tout temps on a dit que tout allait mal, que le monde touchait à sa fin, et que tout était épuisé : nos neveux sont encore destinés à nous trouver plus heureux qu'eux[1]. »

1. Lettre à Félix G..., à Mâcon, 15 février 1821.

Vers 1820, il avait établi un atelier rue de la Planche[1], faubourg Saint-Germain.

Nous avons dit que son premier tableau, *Dante et Virgile aux enfers*, parut en 1822. Delacroix avait alors vingt-quatre ans.

Géricault vivait encore quand ce tableau fut exposé. Delacroix avait été admis à visiter *la Méduse* dans l'atelier de l'auteur ; on prétend même qu'il a posé lui-même pour une figure d'homme placée sur le devant du radeau, la tête penchée en avant et les bras étendus. Il y avait entre les deux peintres échange d'estime et d'admiration, et, dans le même temps où Géricault quittait Delacroix, frappé, disait-il, du tableau du *Dante*, Delacroix sortait comme fou de l'atelier de Géricault, et ne parlait plus que de *la Méduse*.

Delacroix a dit depuis que Géricault « avait l'adoration de Gros : semblable aux prédicateurs en chaire qui ôtent leur bonnet toutes les fois qu'ils prononcent le nom de Jésus-Christ, il n'en parlait qu'avec enthousiasme et respect. Il lui était beaucoup redevable dans son talent, quoique leurs deux talents fussent dissemblables. C'est surtout dans la représentation des chevaux que Gros a été son initiateur. Géricault a mieux rendu la force dans les chevaux, mais il n'a jamais su faire un cheval arabe comme Gros. Le mouvement, l'âme, l'œil du cheval, sa robe, le brillant de ses reflets, voilà ce qu'il a rendu comme personne. La science, dans ceux de Géricault, est bien loin d'exclure la verve ; mais il n'a pas l'impétuosité et la légèreté de Gros.

« Je ne sais si ce dernier a rendu à Géricault une partie

1. Aujourd'hui rue de Varenne.

de l'admiration que celui-ci avait pour lui. On exposa au Salon de 1812, en pendant avec son portrait équestre de Murat, le *Chasseur à cheval* de Géricault qui était son début. Ce dernier ouvrage nuisit un peu au succès du peintre déjà si illustre, soit à cause de l'intérêt que tout le monde prend ordinairement à un homme qui n'est pas encore connu, soit à cause du plaisir secret que trouve l'envie à opposer un talent naissant qui n'inquiète encore personne, à un talent consacré qui a porté des fruits en abondance, et qui désespère les envieux par sa persistance à se tenir en vue. Vous avez vu naître et décroître beaucoup de talents dans tous les genres; il n'en est point qui n'ait subi ce double sort, cet inévitable sort de tous les artistes. C'est contre le désespoir de la dernière de ces épreuves qu'ils ne peuvent trop prendre leurs précautions en mettant de bonne heure un frein à leur ardeur pour les éloges. L'infortuné Gros fut la plus illustre victime que cette désagréable expérience, trop mal supportée, ait offerte en exemple de nos jours. Nous avons vu, à un âge qui est encore celui de l'énergie, le pauvre Nourrit ne pouvoir survivre au succès de son rival Duprez, qui n'a pas l'air de vouloir se tuer quoique le public l'ait abandonné à son tour, attendu qu'il croit que le public est dans son tort, et qu'il se console en se flattant qu'il a encore toute sa voix et tout son talent. Il ne faut pas avoir trop d'esprit ni surtout trop de sensibilité.

« L'histoire de notre temps présente de tristes exemples de la vie malheureuse des artistes. Voyez Gros, qui avait acquis tout ce qu'il voulait, et qui est allé mourir dans une mare; Léopold Robert, qu'on adorait, et qui s'est coupé la gorge. Ceux qui ne s'abandonnent point eux-mêmes, comme Gros et Robert, sont abandonnés du public,

qui ne veut pas absolument les voir longtemps sur la scène. L'oubli ou l'indifférence commencent pour nous dès ce monde. Prudhon, qui a plu difficilement à une partie du public qui ne lui pardonnait, peut-être, que grâce à une certaine afféterie qui est le côté faible de son talent; Prudhon, qui n'a jamais été accepté par les artistes de son temps, est mort définitivement assez misérable et peu regretté. Le fameux Greuze, cet homme dont la vogue avait été immense, et avec juste raison, est mort littéralement dans la misère et a été mis dans la fosse commune. Nous voyons, au milieu de nous, Vernet qui a lassé la fortune et la réputation, à force de succès, pendant plus de trente ans, promener sa mauvaise humeur de l'Algérie à la Russie, et vivre sombre et chagrin, lui qui était l'homme heureux par excellence. On ne pense plus à lui; ses meilleurs amis ne voient plus que les défauts de ses ouvrages. On ne lui tient aucun compte de ses admirables facultés [1]. »

« Il faut placer au nombre des plus grands malheurs que les arts ont pu éprouver de notre temps, la mort de l'admirable Géricault. Il a gaspillé sa jeunesse; il était extrême en tout : il n'aimait à monter que des chevaux entiers, et choisissait les plus fougueux. Je l'ai vu plusieurs fois au moment où il montait à cheval : il ne pouvait presque le faire que par surprise; à peine en selle, il était emporté par sa monture. Un jour que je dînais avec lui et son père, il nous quitte avant le dessert pour aller au bois de Boulogne. Il part comme un éclair, n'ayant pas le temps de se retourner pour nous dire bonsoir, et moi de me remettre à table avec le bon vieillard. Au bout de dix minutes, nous entendons un grand bruit : il revenait au galop; il lui

1. Extrait du cahier manuscrit.

manquait une des basques de son habit : son cheval l'avait serré je ne sais où, et lui avait fait perdre cet accompagnement nécessaire. Un accident de ce genre fut la cause déterminante de sa mort. Depuis plusieurs années déjà, les accidents, suites de la fougue qu'il portait en amour comme dans tout, avaient horriblement compromis sa santé : il ne se privait pas pour cela tout à fait du plaisir de monter à cheval. Un jour, dans une promenade à Montmartre, son cheval l'emporte et le jette par terre. Le malheur voulut qu'il portât par terre, ou contre une pierre, à l'endroit de la boucle absente de son pantalon, où se trouvait un bourrelet qu'il avait formé pour y suppléer.

« Cet accident lui causa une déviation dans l'une des vertèbres, laquelle n'occasionna, pendant un temps assez long, que des douleurs qui ne furent pas un avertissement suffisant du danger. Biot et Dupuytren s'en aperçurent quand le mal était déjà presque sans remède : il fut condamné à rester couché, et moins d'un an après il mourut, le 28 janvier 1824.

« La vente qui eut lieu après sa mort fut loin d'être fructueuse, comme celles que nous avons vues dernièrement se succéder sous nos yeux. La totalité du prix ne s'en éleva pas, à beaucoup près, à celui d'un seul des tableaux que l'on s'est disputé dans la vente de la duchesse d'Orléans. Elle n'a pas été à 40,000 francs. Il a fallu plusieurs années de négociations pour décider le gouvernement à donner 6,000 fr. de *la Méduse*, laquelle avait été adjugée à ce prix, lors de la vente, à ce pauvre Dorcy que nous avons tous connu, et qui l'avait prise par dévouement. C'est à la persistance de Forbin que l'on doit de voir au Louvre ce bel ouvrage dont personne ne voulait.

« Géricault avait de la fortune, assez, malheureusement,

pour lui donner trop d'occasions de distractions, qui ont nui à la suite de ses travaux et surtout à sa santé. Il en perdit la plus grande partie au moment où il se trouvait déjà couché sur son lit de douleur. Son ami Mussard, l'agent de change, dont la déroute a été célèbre, fut cause de son désastre; il lui avait persuadé de lui laisser placer son argent à gros intérêts. Je l'ai vu dans les derniers temps, et presque poussé par la nécessité, heureux de vendre à des prix médiocres d'admirables exquisses ou tableaux[1]. »

Il dit encore de Géricault :

« Quoiqu'il me reçût avec familiarité, la différence d'âge et mon admiration pour lui me placèrent, à son égard, dans la situation d'un élève respectueux. Il avait été chez le même maître que moi, et, au moment où je commençais, je l'avais vu déjà, lancé et célèbre, faire à l'atelier quelques études. Il me permit d'aller voir sa *Méduse* pendant qu'il l'exécutait dans un atelier bizarre qu'il avait près des Ternes. L'impression que j'en reçus fut si vive, qu'en sortant je revins toujours courant et comme fou jusqu'à la rue de la Planche que j'habitais alors[2]. »

Plus tard, lorsque Delacroix écrivait sur les peintres français de notre temps, il s'occupa plus particulièrement de Gros, de Prudhon, et même de Charlet, mais il parla peu de Géricault; peut-être est-ce parce que, dans sa pensée, Géricault, malgré toutes les grandes qualités par lesquelles il brille, n'était pas à ses yeux un homme de génie; peut-être aussi pensait-il que la fécondité et la

1. Extrait du cahier manuscrit.
2. *Ibid.*

saillie de l'imagination ne répondaient pas chez lui à la puissance d'exécution; enfin, peut-être encore dans la crainte, en parlant de Géricault, de se montrer trop sévère ou trop partial, et de manquer soit à la vérité, soit à la reconnaissance.

Mais un autre protecteur se présentait pour Delacroix.

M. Thiers écrivait alors dans le *Constitutionnel* des articles consacrés aux beaux-arts, et ce fut lui qui, le premier, proclama le mérite du peintre inconnu. Voici le jugement que portait sur le jeune peintre le jeune et brillant écrivain :

« Aucun tableau ne révèle mieux, à mon avis, l'avenir d'un grand peintre que celui de M. Delacroix représentant *Dante et Virgile aux enfers*. C'est là surtout qu'on peut remarquer ce jet de talent, cet élan de la supériorité naissante qui ranime les espérances un peu découragées par le mérite trop modéré de tout le reste. » (Suit la description du tableau.) Et le critique termine ainsi : « L'auteur a, outre cette imagination poétique, qui est commune au peintre comme à l'écrivain, cette imagination de l'art qu'on pourrait appeler, en quelque sorte, l'imagination du dessin, et qui est tout autre que la précédente. Il jette ses figures, les groupe, les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de Rubens; je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau : je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans efforts à son propre entraînement. »

On ne pouvait pas mieux définir le talent de Delacroix. Aussi, plus tard, Eugène rendit justice à ce puissant ami.

« M. Thiers est le seul homme, placé pour être utile, qui m'ait tendu la main dans ma carrière. Après ce pre-

mier article, dont je n'avais pas pensé à le remercier, tant je croyais que les choses allaient d'elles-mêmes dans ce monde, il en fit un autre tout aussi pompeux au Salon suivant, sur le *Massacre de Scio*. Même insouciance de ma part. J'ignorais même à qui j'étais redevable de tant de bienveillance. Gérard m'invita à Auteuil, où je vis enfin cet ami inconnu, qui ne parut pas du tout étonné de mon peu d'empressement à le rechercher après tout ce qu'il avait fait pour moi. Quand depuis il se trouva en situation de m'être utile d'une autre manière, il le fit avec la même simplicité. C'est lui qui me donna à faire, étant ministre de l'intérieur, le salon du Roi au palais Bourbon. Il le fit malgré les avis charitables de mes ennemis, et même de mes amis, qui lui disaient comme à l'envi que c'était me rendre un mauvais service, attendu que je n'entendrais rien à la peinture monumentale, et que je déshonorerais les murs que je peindrais[1]. »

Nous trouvons encore ceci sur son cahier :

« C'est après 1830 que l'amitié de Thiers me valut le salon du Roi. Cet ouvrage, qui eut assez de succès, même auprès des puristes, conduisit d'autres ministres à me donner des travaux analogues dans divers monuments. Je n'avais pas la faveur du roi, qui n'entendait rien à ma peinture. Les deux ou trois tableaux qu'il me fit faire pour Versailles me furent donnés, parce qu'on en donnait véritablement à tout le monde ; mais je fus loin d'être classé parmi les plus favorisés. Ce sont quelques amis, que j'ai eus de loin en loin au pouvoir, qui m'ont valu les occasions que j'ai eues de montrer ce que je pouvais faire. »

La guerre entre les Turcs et les Grecs agitait vive-

1. Extrait du cahier manuscrit.

ment les esprits. Dès le mois de janvier 1821, il écrivait à M. S... :

« Je me propose de faire, pour le Salon prochain, un tableau dont je prendrai le sujet dans les guerres récentes des Turcs et des Grecs. Je crois que dans les circonstances présentes, s'il y a, d'ailleurs, quelque mérite dans l'exécution, ce sera un moyen de le faire distinguer. Je voudrais donc que tu m'adressasses quelques sites de ton pays de Naples, quelques esquisses pochées de *sites marins* ou de montagnes bien pittoresques, je ne doute pas que cela m'inspire pour le lieu de ma scène. »

L'impression que produisit le *Massacre de Scio* fut très-grande : son apparition remua vivement les esprits. La couleur, la composition, le mouvement des figures, tout était fait pour émouvoir le spectateur, tout s'annonçait comme un spécimen de grande originalité ; peut-être aurait-on pu trouver là comme une manière d'imitation de Gros et de Géricault, mais la pensée et l'exécution étaient bien à Delacroix, son indépendance était entière.

Car, il faut bien le constater, Delacroix était essentiellement indépendant. Dans les élans d'inspiration dont il était possédé, il apportait un soin particulier à se préserver de toute imitation.

« Il y a des organisations, dit M. Rivet, qui ne sont pas insensibles au beau, mais à qui le beau n'inspire qu'une idée, celle d'un larcin. Chez les esprits éclairés, l'admiration n'est qu'un hommage, et le plagiat excitait chez Delacroix un invincible dégoût. A ses yeux, la première condition du talent, et sa dignité obligée, était de ne pas vivre de la pensée, de la substance d'autrui. Dès les premiers pas qu'il fit, il voulut marcher seul. La preuve en est dans le refus qu'il fit à Gros, quand celui-ci voulut

l'attirer dans son atelier; il résista. « J'avais dès lors, dit-il, trouvé ma route d'un autre côté, et je déclinai cette protection. »

Au moment de l'exposition du tableau, M. Thiers disait encore de Delacroix :

« Son talent est ardent et audacieux. Il est dans ce premier état de sensibilité où l'on touche le terrible, et dans cette première irritation où la haine du calcul fait manquer à la raison; il n'est pas mûr encore, mais son avenir est immense. »

C'est de ce tableau que M. Ernest Chesneau a dit, beaucoup plus tard : « La fièvre de la main a rendu fidèlement la fièvre de la pensée, qui agitait tous les esprits en 1824, au seul nom de la Grèce; la peste, la corruption, la mort physique et la mort du cœur se partagent l'attention troublée par cette horrible scène de destruction, où la vieillesse hébétée de folie, où l'enfance affamée s'attache aux seins taris d'un cadavre, où la mâle vigueur s'écroule en flots de sang par de béantes blessures, où la beauté virginale est livrée, dans sa pure nudité, aux meurtrissures d'un cheval furieux. »

« On raconte [1] que, la veille de l'exposition du *Massacre de Scio*, Girodet, qui avait fait partie du jury, rencontra Delacroix et lui adressa des félicitations, en y mêlant quelques sévérités; c'était son droit de juge d'abord, et de grand maître ensuite.

« Il avait remarqué la douleur poignante de la jeune mère, renversée, moribonde, dont les mains défaillantes ne pouvaient plus retenir son enfant. Cela est touchant et bien senti, lui dit-il, mais quand je m'approche, je ne

1. Extrait d'un article de M. le baron Rivet.

retrouve plus le dessin de l'œil, à peine si je distingue les paupières. Pourquoi ne terminez-vous pas cet œil si expressif? — Parce que je ne serais pas sûr de ne pas perdre cette expression qui vous frappe, répondit Delacroix; et, si pour apercevoir les défauts, vous êtes obligé de vous approcher, permettez-moi de vous prier de rester à distance. »

Toute la théorie de Delacroix sur la peinture et sur la manière de concevoir les effets de l'art est résumée dans ce petit dialogue, qu'il se plaisait à raconter.

« En effet, en demandant à la critique de se mettre à distance pour juger, Delacroix ne réclame que ce dont nul objet d'art ne peut se passer. L'artiste qui a employé tout ce qu'il a de facultés pour imaginer, créer, donner du sentiment et de la vie à l'objet qu'il vous présente, s'il réussit à vous faire éprouver ce qu'il a ressenti lui-même, enfin s'il vous a donné son âme tout entière, n'a-t-il pas droit qu'on ne lui demande pas l'âme d'un autre [1] ? »

« Je suppose que c'est à partir du *Massacre de Scio*, a écrit Delacroix, que je commençai à devenir pour l'école un objet d'antipathie et une espèce d'épouvantail, et je me demande encore comment j'ai pu remonter un pareil courant, c'est-à-dire comment j'ai pu vivre et me tirer d'affaire sans la moindre intrigue, sans la moindre protection; car les éloges qui me furent donnés par quelques journaux ne faisaient qu'accroître la fureur des respectables professeurs, qui ne manquaient pas de répondre que je faisais les articles moi-même, énormité qui n'est pas sans exemple, mais qui est tellement contraire à ma nature, que je n'ai jamais fait la moindre insinuation à

1. M. Rivet.

quelque journaliste que ce soit, pour dire du bien de moi. Je me suis trouvé, et je me trouve encore dans une singulière position. La plupart de ceux qui ont pris mon parti, ne faisaient en général que prendre le leur en particulier, et combattre pour leurs idées, si tant est qu'ils en eussent, en faisant de moi une espèce de drapeau. Ils m'ont enrégimenté, bon gré, mal gré, dans la coterie romantique, ce qui signifie que j'étais responsable de leurs sottises, et ce qui a beaucoup ajouté, dans l'opinion, à la liste de celles que j'ai pu faire. Je me suis tiré de tout cela avec une très-grande modération dans mes désirs, et par une extrême confiance en moi-même; confiance qui est le talisman de la jeunesse, et que l'âge tend à affaiblir. Je n'entends pas par cette confiance une aveugle présomption, qui est le ridicule de quelques talents, même estimables; je n'ai jamais eu une estime exagérée de ce que j'ai fait : j'en ai toujours vu les défauts au delà de ce que pouvaient faire les juges les plus sévères, mais j'étais persuadé que ces gens-là n'y voyaient pas le bien qui y était [1]. »

« J'ai effectivement fini mon massacre n° 2. Mais j'ai eu à subir des tribulations assez nombreuses de messieurs les membres du jury. J'en aurais long à te dire sur ce chapitre.

« C'est ce matin qu'on a rouvert le salon. Ma croûte est placée le mieux du monde, de sorte que, succès ou non succès, ce sera à moi qu'il faudra s'en prendre. J'ai éprouvé en arrivant là-devant un effet abominable, et je ne souhaite pas que l'excellent public ait mes yeux pour juger mon chef-d'œuvre. C'est malheureux que je tombe à t'écrire un jour où je suis aussi vexé, mais ce sera pour

1. Extrait du cahier manuscrit.

ta peine de m'avoir écrit si peu de chose. Quel exécrable métier que de faire consister son bonheur dans des choses de pur amour-propre! Voilà six mois de travail qui aboutissent à me faire passer la plus f... des journées. Au reste, je suis accoutumé à ces choses, et ne t'alarme pas trop pour l'amour de moi. C'est peut-être comme toutes les autres fois, où le premier aspect de ma peinture accrochée à côté de celle des autres me jugule entièrement; cela me fait l'effet d'une première représentation où tout le monde sifflerait.

« Je suis complétement découragé. — Je t'écris [1] de la rue de Choiseul, n° 13. »

En effet, depuis ce moment, une critique amère et envenimée sembla s'attacher à ses pas. On l'accusait de négliger systématiquement son dessin, et d'adopter le culte du laid.

Il est certain que les études que dessinait Delacroix, et qui devaient servir à la composition de ses tableaux, étaient terminées avec un soin infini. Nous les avons eues souvent sous les yeux; mais lorsqu'il prenait sa palette pour reporter ces études sur la toile, sa fougue de poëte l'emportait, ses contours étaient souvent négligés, et son dessin manquait de correction. Qui pouvait amener ce résultat? Pourquoi les contours de l'étude n'étaient-ils pas reportés sur le tableau; craignait-il que des détails trop terminés nuisissent à l'effet général de l'œuvre? Ou bien une certaine fatigue s'emparait-elle de lui, l'empêchait-elle de compléter son œuvre lorsqu'il avait obtenu l'effet général qu'il avait rêvé? Nous inclinerions pour la première hypothèse : il revenait beaucoup sur ses pein-

1. Lettre à S..., du 6 février 1828.

tures, et d'ailleurs il n'était pas paresseux; s'il ne terminait pas davantage, c'est qu'il ne croyait pas, dans son opinion, devoir le faire. Cependant il prévoyait en même temps, mieux que personne, les critiques dont il allait être l'objet, et nous avons trouvé dans ses papiers écrits de sa main cette phrase à l'adresse de ses critiques, placée depuis par lui dans un article sur Rubens :

« Quand vos yeux s'arrêtent sur ces magiques tableaux où le génie d'un Rubens fait circuler la vie, restez-vous froids, fermez-vous votre âme au besoin d'admirer, parce que ces carnations éblouissantes manquent, dans leurs contours, d'un peu de correction et de noblesse? Savoir aimer le beau dans les œuvres des hommes, c'est savoir accepter d'inévitables imperfections. Chez les coloristes surtout, les qualités ne s'achètent que par des défauts nécessaires. Pour rendre un effet lumineux, il faut qu'au besoin, ils sachent tout sacrifier; et plus grand est leur talent, plus ils se sentent le droit de faire bon marché des convenances du sujet et des exigences du dessin... Messieurs, ne l'oublions pas, les qualités saisissantes et exclusives sont, dans le domaine des arts, le plus sûr préservatif contre la médiocrité, et quelles que soient les imperfections qu'elles engendrent, les artistes qui les possèdent n'en demeurent pas moins des artistes puissants. »

Le *Sardanapale* est, je crois, le tableau principal de Delacroix au point de vue de la couleur, comme le *Massacre de Scio* l'avait été au point de vue de la pensée.

Je ne puis résister au désir de placer ici une anecdote très-bien racontée, que j'ai prise dans un article sur Delacroix qui n'a pas été publié [1].

1. Par M. le baron Rivet, qui le destinait à la *Revue des Deux Mondes*.

« En lisant le drame assez peu lisible de lord Byron, il avait été frappé du côté pittoresque du dénoûment. Un despote farouche et blasé qui s'ensevelit sous les débris de son palais, sacrifiant avec insouciance à son orgueil les objets de son affection, les instruments de ses plaisirs et les trésors de son luxe oriental : c'était une scène qui s'était d'abord présentée à son imagination, empreinte de deuil et d'horreur. Il avait pris la palette sous cette impression; en quelques heures, une esquisse d'un caractère énergique et sombre avait apparu sous son pinceau.

« Quand il en vint à l'exécution, et que, sur la toile, la plus grande qu'il eût abordée, il entreprit de peindre, d'après le modèle, cette esclave à moitié nue qui se jette sur le lit de son maître, implorant la pitié et demandant grâce pour sa jeunesse et sa beauté, il se laissa entraîner par les séductions de l'imitation. Il fit palpiter l'opale et l'or sur ce torse aux reflets éclatants, sur ces épaules, sur ces bras d'une couleur dont les aspects chatoyants l'enivrèrent d'enthousiasme. Il fit alors une des plus ravissantes études qui aient charmé les yeux; mais il perdit le ton général du tableau, pour conserver ce qu'il avait fait avec tant de verve et de bonheur. Il modifia donc peu à peu tous les accessoires, et la scène entière prit un effet tout différent de celui qu'elle devait d'abord exprimer.

« Quelques années après, quand il revit l'esquisse et que je lui rappelai les émotions dont il avait subi l'influence :

« — Savez-vous ce que cela prouve? me dit-il. C'est que je n'étais qu'un écolier: la couleur, c'est la phrase, c'est le style. On n'est un écrivain que lorsque l'on en est maître, et qu'on la fait obéir à sa pensée.

« Aujourd'hui, ajouta-t-il, ma palette n'est plus ce qu'elle était. Elle est moins brillante peut-être, mais elle ne s'égare plus. C'est un instrument qui ne joue que ce que je veux lui faire jouer.

« Au surplus, ce fut sa dernière faiblesse paternelle. On a pu remarquer depuis, en rapprochant des œuvres qu'elles ont préparées, les nombreuses esquisses qui ont été mises en vente, combien la pensée qui les a conçues a été scrupuleusement obéie dans l'exécution. »

Le *Sardanapale* parut en 1827: l'exposition avait duré six mois environ. Delacroix avait envoyé plusieurs tableaux d'abord, et celui-ci arriva le dernier, et vers la fin de l'exposition.

Il y eut, à cette occasion, explosion d'admiration de la part de quelques-uns, et, il faut le dire, d'étonnement et de réprobation de la part du plus grand nombre. Parmi ceux-ci se trouvaient les hommes de l'Institut et ceux qui distribuaient les faveurs du gouvernement. M. Sosthènes de La Rochefoucauld, surintendant des beaux-arts, fit venir Delacroix et le pria de *changer de manière*. Delacroix se retira mal édifié, et dit, au retour, à ses amis que, depuis ce moment, son *Sardanapale* était grand à ses yeux, et lui semblait être une œuvre capitale.

Il raconte ainsi que nous allons le voir cette entrevue au ministère.

« Les salons de peinture n'étaient pas annuels comme à présent. Pour un homme militant et ardent comme je l'étais, c'était un grand malheur. Dans l'âge de la séve et de l'audace, il m'aurait fallu quelque ministre aussi hardi que moi, pour prendre mon parti, c'est-à-dire pour me faire faire de grands ouvrages et me donner les occasions de les montrer souvent. C'est le contraire qui arriva. A la

fin d'un de ces salons, en 1827, car on renouvelait les tableaux à mesure que l'exposition se prolongeait, j'exposai un tableau de *Sardanapale* qui fut comme ma retraite de Moscou, si l'on peut comparer les petites choses aux grandes. J'avais eu quelques succès à ce salon, qui avait duré, je crois, six mois. Cette pièce, qui arrivait la dernière, et qui parut excentrique, souleva l'indignation feinte ou réelle de mes amis et de mes ennemis. Je devins l'abomination de la peinture. Il fallait me refuser l'eau et le sel. M. Sosthènes de La Rochefoucauld, qui était alors chargé des beaux-arts, me fit venir un beau jour; et moi qui me figurais, sur cette invitation, qu'il allait me donner quelque bonne nouvelle et me commander au moins un tableau! J'entre : en homme aimable, car il faut lui rendre cette justice, il s'y prit avec douceur et comme il put, car il n'avait pas de facilité, pour me faire entendre que je ne pouvais décidément avoir raison contre tout le monde, et que, si je voulais avoir part aux faveurs du gouvernement, il fallait enfin changer de manière. A ce dénoûment, je l'arrête court en lui disant que je ne pouvais m'empêcher d'être de mon opinion, quand la terre et les étoiles seraient de l'autre côté: et comme il s'apprêtait à m'attaquer par le raisonnement, je lui fis un grand salut et sortis de son cabinet, le laissant plus interdit que moi. J'étais, au contraire, enchanté de moi-même, et mon *Sardanapale* me parut, à partir de ce moment, très-supérieur à ce que j'avais cru.

« La suite de cette action fut déplorable : plus de tableaux achetés, plus de commandes pendant plus de cinq ans. Il fallut une révolution comme celle de 1830 pour donner cours à d'autres idées. Vous jugerez ce que fut pour moi, sans parler de la question d'argent, un

pareil chômage, dans un moment où je me sentais capable de couvrir de peintures une ville entière. Non pas que cela ait refroidi mon ardeur; mais il y eut beaucoup de temps perdu en petites choses, et c'était le temps le plus précieux [1]. »

Au moment de l'exposition du *Sardanapale* et du *Marino Faliero*, il écrivait [2] : « Je suis ennuyé de tout ce Salon. Il finirait par me persuader que j'ai fait un véritable fiasco; cependant je n'en suis pas encore tout à fait convaincu. Les uns disent que c'est une chute complète que la mort de Sardanapale, et celle des romantiques, puisque romantiques il y a: les autres que je me suis *ingannato*, mais qu'ils aimeraient mieux se tromper ainsi que d'avoir raison comme mille autres qui ont raison si l'on veut, et qui sont damnables au nom de l'âme et de l'imagination... Moi je dis que ce sont tous des imbéciles, que ce tableau a des qualités et des défauts, et que, s'il y a des choses que je désirerais être mieux, il y en a d'autres que je m'estime heureux d'avoir faites, et que je leur souhaite. Le *Globe*, c'est-à-dire M. Vitet, dit que quand un soldat imprudent tire sur ses amis comme sur ses ennemis, il faut le mettre hors des rangs. Il engage ce qu'il a appelé la jeune école à renoncer à toute alliance avec un perfide indépendant. Tant il y a que ceux qui me volent et usent de ma substance crieraient haro plus fort que les autres. Tout cela fait pitié et ne mérite pas qu'on s'y arrête un moment, si ce n'était que cela va droit à compromettre des intérêts tout matériels. »

L'idée d'un voyage en Angleterre, qu'il accomplit en 1825, paraît avoir pris naissance au commencement de la

1. Extrait du cahier manuscrit.
2. A M. S..., 11 mars 1828.

même année. Bonnington était à Paris et Delacroix disait que c'était un fameux garçon. Thalès Fielding partait et formait le projet de l'aller voir à Londres. Les portraits de Lawrence et les paysages de Coustable étaient bien faits pour agir sur l'imagination du jeune peintre que la nouveauté n'effrayait pas. Il y avait donc en Angleterre un art nouveau à étudier. Dans le même temps, Bonnington, Isabey, Colin et Delacroix réunirent chacun les ressources dont ils pouvaient disposer et ils partirent pour Londres presque en même temps. C'était au mois de juin 1825.

« J'ai été présenté à Lawrence, écrit Delacroix. C'est la fleur de la politesse et un véritable peintre de grand seigneur. J'ai vu là de très-beaux dessins des grands maîtres, des peintures de lui, ébauches et dessins admirables ; on n'a jamais fait les yeux, des femmes surtout, comme Lawrence, et ces bouches entr'ouvertes, dont le charme est inimitable. »

Plus loin : « J'ai été chez Wilkee, et je ne l'apprécie que depuis ce moment. Ses tableaux achevés m'avaient déplu, et, dans le fait, ses ébauches et ses esquisses sont au-dessus de tout éloge. Comme tous les peintres de tous les genres et de tous les pays, il gâte régulièrement ce qu'il fait de beau, mais il y a à se contenter de cette contre-épreuve de ses belles choses [1]. »

La vue des peintures de Coustable et de Lawrence parut faire une grande impression sur Delacroix. A son retour, il modifia beaucoup sa manière de peindre, et on annonce que la première expérience de ses nouveaux procédés fut faite immédiatement sur *le Massacre de Scio*, qui parut, comme on sait, à la fin de l'exposition de 1825.

1. Lettre à S...

En même temps son goût se formait. Il comprenait que le talent n'est sûr et que l'indépendance ne s'établit que par une instruction complète. Il lisait Homère, Virgile et le Dante. Il écrivait ses pensées et ses jugements sur divers sujets.

D'autre part, il déclinait cependant, vers cette époque, la mission de coopérer à la rédaction d'un dictionnaire des beaux-arts. Peut-être, plus tard, aurait-il voulu faire l'ouvrage tout seul. On trouvera ci-après (troisième partie) quelques réflexions qu'il avait écrites sur ce sujet et que nous avons recueillies sur ses feuilles volantes.

Au mois de juin 1829 il quittait l'atelier qu'il avait occupé rue Saint-Dominique-Saint-Germain, n° 36, pour venir se fixer quai Voltaire, n° 15. Sa vie alors était celle d'un homme du monde; il se voyait recherché de toutes parts et il se plaisait lui-même dans la société des gens bien élevés et des hommes d'esprit.

« Les quelques soirées où je vais par habitude, dit-il [1], m'ennuyer ou me désennuyer, finissent, au total, par me fatiguer physiquement à l'excès. Le plus souvent je suis accaparé par quelque jobard qui me parle peinture à tort et à travers, pensant que j'emporte de sa conversation une haute idée de sa capacité. De femmes, on ne m'en procure pas, je suis trop pâle et trop maigre. La grande occupation de mon existence, celle qui tient en suspens et en échec les hautes et puissantes facultés que la nature m'a accordées, au dire de quelques bonnes gens, c'est d'arriver à payer mon terme tous les trois mois et de vivoter mesquinement. Je suis tenté de m'appliquer la parole de Jésus-Christ qui dit que son royaume n'est pas de ce

1. Lettre à S..., du 26 avril 1828.

monde. J'ai un rare génie qui ne va pas jusqu'à me faire vivre comme un commis.

« L'esprit est le dernier des éléments qui conduisent à faire fortune; cela sans figure, sans exagération. L'imagination, quand pour comble de malheur ce don fatal accompagne le reste, consomme la ruine, achève de flétrir, de briser dans tous les sens l'âme infortunée. L'amour de la gloire, passion menteuse, feu follet ridicule qui conduit toujours droit au gouffre de tristesse et de vanité. Je ne parle pas de l'amour qui a les peines les plus cuisantes, mais qui a vraiment quelques instants réellement rafraîchissants: malheureusement le souvenir n'en sert qu'à nous poignarder. Si j'ai des enfants, je demanderai au ciel qu'ils soient bêtes et qu'ils aient du bon sens. De travaux et d'encouragements, je n'en dois attendre aucun; les plus favorables pour moi s'accordent à me considérer comme un fou intéressant, encore qu'il serait dangereux d'encourager dans ses écarts et sa bizarrerie. J'ai eu, dernièrement, une petite discussion avec le Sosthènes; la substance est que je n'ai rien à attendre de ce côté, tant que je ne changerai pas de route. Le ciel m'a fait la grâce de conserver mon sang-froid. C'est aujourd'hui même, à deux heures, que les distributions de grâces et d'honneurs auront lieu au Musée. J'interromps cela pour t'en parler. »

Dimanche matin.

« Je t'achève ce bout de lettre, je t'en écrirai plus long une autre fois. J'ai été hier à cette séance; comme je m'y attendais, le tableau n'est pas acheté, et point de commande pour le futur.

« La mystification a été plus loin; dans la lecture qu'on

a faite des travaux exécutés précédemment pour le conseil d'État, on n'a fait mention ni de mon nom ni de ce que j'avais fait.

« Ce qui démontre qu'il faut me retourner d'autre façon. Au reste, je n'en meurs pas, et la bête n'est pas encore crevée. Adieu, cher petit, écris-moi tant et plus; je t'embrasse et t'aime bien; fais-moi le plaisir de n'en point douter [1]. »

« Il n'y a pas de pire situation, disait-il ailleurs, que de ne pas savoir comment on dînera dans huit jours, et c'est la mienne. Donne-moi un désert et fais-moi l'amputation d'un vieux et misérable reste d'amour-propre, je serai encore heureux dans ce monde. Mais la réputation, la réussite, ce succès qu'on n'atteint jamais, tout cela vaut-il la peine qu'on se casse la tête toute sa vie pour l'atteindre [2]? »

Dans le même temps cependant, cet esprit ardent se jetait dans mille projets pour l'avenir.

Voici une charmante lettre, écrite par lui à cette époque sur les désirs ambitieux qui venaient troubler le cœur du jeune peintre.

« Ce n'est pas entre nous [3] qu'il peut se glisser quelque dissimulation sur ces petites idées d'amour-propre, qui ne m'ont pas été étrangères, tu t'en souviens bien, mais qui n'étaient pas de longue durée! Je ne veux pas dire que je ne me crois pas capable de quelque chose, et ce que je t'écris ici, je ne le dirais à personne. Mais c'est un mystère si confus, qu'il n'y a que toi qui en connaisse un coin.

« Il y a bien loin de ces rêves à ce rameau d'or, qu'il

1. 26 avril 1828.
2. Lettre à S...
3. Lettre à S..., 1828.

n'est donné qu'aux favoris de la nature de cueillir, et, rien qu'en écrivant ces lignes, je me trouve si véritablement ridicule, qu'il me prend envie de les brûler, de les oublier et d'oublier de même les endroits de ta lettre qui réveillent ces idées dans mon esprit! »

Et plus loin :

« Le bonheur de celui qui sent la nature c'est de la rendre; heureux celui qui la réfléchit comme un miroir, qui fait la chose pour amour de la chose et non pas avec la prétention de la faire mieux qu'un autre. C'est ce noble abandon qu'on trouve dans tous les vrais grands hommes. Je me figure le grand Poussin dans sa retraite, faisant ses délices de l'étude du cœur humain, au milieu des chefs-d'œuvre des anciens et bien peu soucieux des académies ou de Richelieu. Je me figure Raphaël passant des bras de la Fornarina à sainte Cécile, faisant des tableaux et des compositions sublimes, comme les autres respirent et parlent; tout cela avec une inspiration douce et sans recherche. Ah! mon cher ami, apprends-moi à étouffer ces élans ambitieux [1]. »

Cependant il allait dans le monde, et lui-même raconte ainsi l'emploi de son temps :

« Tout cela n'empêchait pas ma vie mondaine, et je trouvais le moyen de travailler toute la journée énormément, et, le soir, je mettais des bas de soie et je restais jusqu'à deux ou trois heures dans les salons, ou occupé de distractions que vous pouvez vous figurer. Je me demande encore comment j'ai pu, avec une organisation assez frêle, suffire à tout ce mouvement. Il faut, en pareil cas, attribuer beaucoup aux ressources de la jeunesse qui permet

1. Lettre à P...

l'excès, parce qu'elle tend sans cesse à réparer, et je suis resté jeune longtemps. Ce n'est guère que vers quarante-cinq ans qu'un petit avertissement de la nature m'a donné à entendre que je n'étais pas éternel, et qu'il fallait opter entre la voie large et très-courte, et une carrière un peu plus sobre, un peu plus resserrée, mais qui pût promettre quelque durée. Une très-grande affection au larynx, qui dura plusieurs années, me força à plus de modération. Depuis ce temps, je donne beaucoup au travail et presque rien au reste, et je prie le ciel qu'il me maintienne dans cette sage direction... »

« Le salon de Gérard était une des choses les plus curieuses de ce temps. L'homme lui-même était un type rare. On arrivait chez lui à l'italienne, c'est-à-dire à minuit, et souvent le maître de la maison s'animait et était charmant par ses souvenirs. J'ai entendu dire tant de sottises sur les hommes connus, que je me défie beaucoup des réputations que l'on fait aux gens. Gérard passait pour courtisan : on en faisait une espèce de diplomate extrêmement raffiné. Il faut dire que toutes les fois que je lui ai demandé quelque petit service, je l'ai trouvé très-entortillé dans ses réponses. Voici cependant une anecdote qui le peint dans une de ces explosions de caractère qui se manifestent quelquefois chez les hommes les plus circonspects. Jacquemont m'a conté qu'allant un jour le voir, on lui dit que Gérard était à Saint-Cloud, où il faisait un portrait de Charles X. Après quelques instants, Gérard rentre, passe devant lui sans le voir, entre dans la cuisine, qui était sous la porte cochère, et s'assoit avec une fureur concentrée à la table de la cuisine, où se trouvaient, je crois, ses domestiques. Il dit alors d'une voix de tonnerre : Qu'on me donne du pain et du fromage, et

*

au diable le reste! Il avait essuyé ce jour-là quelqu'une de ces insolences dont les princes ne sont pas avares, et que les Bourbons de la restauration, en particulier, se permettaient souvent vis-à-vis des hommes de la révolution, ou attachés antérieurement à l'Empire... »

« Un des hommes charmants de ce salon et de ce temps-là est le pauvre Beyle (Stendhal), qui est mort subitement en 1842, quand il était encore dans la force du talent. Je le regarde comme l'écrivain qui a peut-être le plus de cachet avec le meilleur français qu'il soit possible de parler; j'entends parmi les modernes. Personne ne sait raconter comme lui. Il était très-amusant dans un salon, et avait des saillies très-originales. Mérimée l'a connu plus que moi, et vous donnerait sur lui des détails piquants. Nous faisions souvent, de 1825 à 1830, de petits dîners, en famille et avec quelques autres originaux. Koreff était de ces hommes-là. Il venait aussi chez Gérard. Il était très-amusant : son accent étranger, et une espèce de lenteur à s'exprimer, qui en était la suite, donnaient plus de piquant à ce qu'il disait. Ce sang-froid démontait souvent et éteignait la pétulance de Beyle. . . . .

. . . .

. . . .

. . . .

. . . . . . Un des plus grands charmes de ces réunions tenait à ce que nous nous rencontrions presque tous les jours de la semaine dans les maisons où nous allions, et qui avaient un jour fixe. C'était chez Gérard, chez Mme Ancelot, autre ornement du salon de Gérard, chez Cuvier, au Jardin des Plantes, etc.[1] »

1. Extrait du cahier manuscrit.

La révolution de 1830 et son voyage au Maroc devaient donner, chez Delacroix, cours à d'autres idées. Cependant, de 1827 à 1830, il continua de travailler, et il fit beaucoup de tableaux. Il recherchait les riches étoffes, il s'inspirait du modèle seulement pour la couleur et la saillie, tout en cherchant à faire prévaloir l'expression et la vérité; mais il paraissait peut-être encore manquer de maturité dans la conception et d'inflexibilité au moment de l'exécution, ainsi que nous l'avons vu à l'occasion du *Sardanapale*.

Il y eut des articles très-curieux faits à l'occasion du Salon de 1827. Nous avons raconté que M. Vitet reprochait à l'auteur de *Marino Faliero* d'avoir choisi le type de l'orang-outang pour représenter quelques sénateurs vénitiens. Voilà comment on traitait alors notre pauvre Delacroix! Pourtant le même critique ajoute que, « sous le rapport du coloris, il est d'une force et d'une richesse admirables, que Delacroix a toujours le sentiment du ton vrai, et qu'il le trouve toujours sur sa palette. Mais aussi qu'il tombe, par une route opposée, dans le même excès que l'école de David, c'est-à-dire qu'il sacrifie l'art à la réalité au lieu de le sacrifier à l'idéal. »

L'*idéal!* la *réalité!* voilà les grands mots prononcés! Examinons donc un instant ce que c'est que cet idéal dans l'art qu'on prétend que Delacroix a sacrifié. Personne ne me paraît avoir aussi bien compris la question et ne l'avoir aussi nettement exprimée que lui-même.

« Serait-il trop hasardé, écrivait-il [1], de dire que l'*idéal* est ce qui va à l'idée, imitée ou non, et le *réalisme*, l'expression plus réelle des objets dans l'imitation qu'en

1. Note extraite de son cahier manuscrit.

fait la peinture? C'est là, je crois, le sens de ce mot.

« Il est impossible de ne pas avouer que la nécessité où se trouve le peintre de déployer des moyens artificiels pour rendre le vrai, même dans son sens littéral, doit produire des différences entre l'objet et la représentation qu'il en fait. Il met toujours dans son imitation quelque chose de son tour d'esprit, le degré de dextérité physique qui lui est propre; il fait sentir, par la grâce ou la disgrâce avec laquelle il traduit, ce qu'il voit. Le même modèle, rendu aussi exactement que possible par vingt artistes, présentera, dans leurs tableaux, vingt images différentes. Je vais plus loin : le même artiste sera souvent impressionné d'une manière différente devant le même objet. En quoi consistera donc le réalisme? Lui en décidera.

« Si l'on ne prend le mot dans le sens rigoureux, on peut approuver le réalisme tel que l'ont pratiqué certaines écoles. Je veux parler de celles où, tout en se livrant à son imagination pour la composition et l'ordonnance de son sujet, le peintre cherche dans l'exécution une reproduction plus précise de la nature.

« Dans de telles écoles, il peut y avoir autant d'idéal que dans des ouvrages où on a cru y atteindre, en s'éloignant des types de la nature pour les embellir. Les Espagnols Murillo, Zurbaran, etc.; en Italie, Caravage, le Guerchin, sont des modèles de cette espèce de réalisme, le seul qui soit permis dans les arts, parce qu'il n'exclut pas l'idée, la pensée, l'âme enfin de l'artiste. Il faut une apparente réalité : c'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime; la main de l'*Homme à la coque*, de Raphaël, de même. Mais c'est le sentiment particulier du peintre qui imprime ce cachet. On en trouvera la preuve

dans la comparaison de ces peintures naïves, et pourtant pleines d'idéal, avec la plupart des figures de David, lequel imite tant qu'il peut, tout en embellissant, et qui n'arrive que rarement à l'idéal. Il est impossible de pousser l'imitation plus loin que dans le tableau des *Horaces*, par exemple, la jambe, le pied d'Horace, etc., sont presque servils d'imitation ; l'intention d'embellir se remarque pourtant dans le choix des formes.

« J'ai dit ailleurs, sur le beau [1], que David avait moins d'idéal que Rembrandt, malgré sa correction et son affectation des formes antiques; chose singulière, dans plusieurs de ses portraits, il est aussi idéal que Raphaël, avec plus de fidélité dans l'imitation. Son portrait du pape est d'une idéalité frappante; toute l'âme du personnage, toute sa résignation, respire dans ses traits. Le portrait de Mme de V..., qui est peut-être le chef-d'œuvre de David, est la plus noble figure qu'on puisse imaginer, et il n'a fait que traduire exactement le naturel.

« Les systèmes absolus sont toujours absurdes dans les choses de sentiment. Qui cacherait, dans les *Thermopyles*, la figure du jeune homme qui attache ses sandales, ne trouverait dans tout ce tableau que le travail d'un homme d'école, et non celui d'un homme de génie. Cette seule figure, au contraire, une des plus parfaites que la peinture ait produites, est dans le véritable esprit de l'antique, et non dans le système d'imitation étroite des statues, qui dépare presque tous ses ouvrages.

« La vieille femme dans les *Sabines*, les enfants, la femme qui élève en l'air un enfant au maillot, etc., etc.,

1. Voir, plus loin, la IIIe Partie.

sont des lueurs du même genre, qui placent David très-haut. Il n'y a rien de plus idéalement conçu chez aucun autre ancien ou moderne que la figure du Socrate dans le tableau de la *Mort de Socrate*, elle est vraiment divine. Que l'Académie se retrouve çà et là dans les autres figures, que la peinture soit froide, la couleur sèche et crue, ce sont de grands inconvénients sans doute ; peut-être les agréments qui manquent là, tels que la grâce de l'effet, le fondu du contour, etc., sont-ils comme le miel dont il faut absolument couvrir les bords du vase. L'idée la plus forte ne perdra rien du moins à être ornée et habillée avec toutes les splendeurs de l'art. De là l'infériorité de David, relativement aux grands maîtres qui réunissent au charme de l'exécution la force de la conception ; de là aussi le tort inexcusable de certaines écoles, qui se font, de l'absence de toutes les qualités charmantes de la peinture, une sorte de titre à l'admiration. David du moins était naïf dans sa manière de rendre les objets. Il n'affecte nullement de les faire autrement qu'ils ne sont, sous prétexte de l'autorité des vieilles fresques, comme font ces écoles dans leurs ciels couleur d'ardoise, leurs figures de brique, leurs fonds d'or, etc.

« Les formes de l'antique, les figures de Michel-Ange, et tant d'autres sublimes morceaux, qui manquent d'imitation littérale, font rêver chez les maîtres primitifs dont nous avons parlé ; l'imitation, au contraire, loin de nuire à l'effet sur l'imagination, l'augmente sans doute. Qu'est-ce donc qui va à l'âme, sans quoi il n'y a ni peintre ni spectateur ? Le je ne sais quoi, l'inspiration mystérieuse, le je ne sais quoi qui donne l'âme à tout !

« De là la nécessité de ne prendre du modèle que ce qui sert à expliquer, à corroborer l'idée. Les formes du mo-

dèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives, ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire. Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets que l'on connaît, qu'on a vus, avec d'autres éléments qui tiennent à l'âme de l'artiste. Beaucoup, au contraire, composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent ou ils ajoutent, mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. Ils sont donc toujours dominés par l'ascendant de cette nature vivante, qui n'a qu'à se montrer, même sans choix et sans lien avec autre chose, pour paraître séduisante. Cette manière de procéder explique l'étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans les ouvrages où l'artiste a commencé par un détail sans rapport avec une idée préconçue, le malheureux ne peut plus, jusqu'à la fin, se sauver que par l'imitation exacte de ces détails qui ont été l'occasion de sa mince inspiration. Sans doute, le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention; on lui emprunte quelques détails caractéristiques que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée. Il va sans dire que cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière.

« Quand je dis qu'il faut emprunter seulement quelques détails au modèle, on ne doit pas prendre cela d'une manière trop étroite et trop absolue. Chaque organisation donne la règle du degré d'imitation. Les Holbein, les Hemling, sont sublimes, non pas malgré leur étonnante

et exacte imitation, mais à cause d'elle. Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite. . . . .

. . . .

« Decamps, notre admirable contemporain, dans sa dernière manière, a semblé s'inquiéter d'une sorte de recherche de la beauté, mais il a forcé quelque peu son talent dans quelques-uns de ses sujets de la Bible, pour donner à ses figures une idéalisation factice résultant de la pureté des lignes et de l'imitation de l'antique ou des maîtres italiens. Il introduit visiblement dans sa manière un élément parasite, ses personnages perdent du côté de la vie ce qu'il croit leur donner du côté de la noblesse. Rembrandt eût fait des hommes plus vrais, et l'idéal ne lui eût pas manqué davantage. La meilleure critique de ce style un peu apprêté, c'est le chameau qui, on se le rappelle, figure au premier plan d'un de ses sujets, et qui est d'une grande réalité et pris sur nature. Raphaël eût fait naturellement des figures nobles et aisées, et nous eût donné, en revanche, un monstre de son invention pour le chameau. Des hommes d'école diront : Il y a plus de fermeté de style dans ces derniers tableaux que dans certaines compositions du même peintre faites avec plus d'abandon; l'homme de goût trouvera le contraire : là où l'artiste est tendu et recherché, il perd son cachet, son originalité[1]. »

Qu'ajouter à une opinion si justement et si clairement exprimée?

Si quelques peintres cherchent l'idée, d'autres demandent à la peinture des principes et des leçons de morale et de philosophie exprimés par un ensemble d'accessoires

1. Extrait du cahier manuscrit.

et d'allégories qu'ils entendent ne devoir laisser aucun doute au spectateur sur les conclusions directes du sujet qu'on a la prétention de lui démontrer. On croit, par exemple, qu'il est nécessaire de donner à son portrait une physionomie pensive, pour faire penser le spectateur à son tour. Une *Femme qui ouvre sa fenêtre*, par Gérard Dow, ou un *Cavalier coiffé d'un feutre*, par Van Dyck, me feront cependant plus penser que la jolie tête de Mignon aspirant au ciel. Laissez le spectateur à lui-même, ne vous occupez pas de lui, ne pensez qu'au sujet, exprimez justement, nettement, ce que vous éprouvez vous-même, et vous toucherez certainement.

La peinture est toute de sentiment et non de démonstration; plus vous voulez démontrer et expliquer en peinture, plus vous êtes froid. A la suite de ces tableaux détaillés il faut une page de notes pour vous en donner la clef; et plus ils ont la prétention d'être clairs, plus il faut à l'appui de détails et d'explications écrites.

Avec l'opinion que nous avons d'avance de Jupiter et d'Hercule, nous n'acceptons pas, avec indifférence, tel Hercule ou tel Jupiter; voilà pourquoi les Marguerite et les Méphistophélès trouvent de rudes et de cruels concurrents dans les types que notre imagination s'est formée d'eux.

Raphaël ou Michel-Ange n'ont jamais eu la prétention de démontrer, d'expliquer, de raconter, par exemple, pourquoi le savant doit être puni dans son orgueil par le résultat de ses propres recherches, pourquoi la jeune fille doit craindre de voir une vanité secrète surgir de sa beauté, de sa vertu même, et l'entraîner à sa ruine; tout cela est l'affaire du poëte et de l'écrivain. A la peinture, la noblesse, la beauté, la couleur, le sentiment d'abord, et l'explication du sujet se trouvera bientôt.

Beaucoup de peintres qui cherchent avant tout l'unité de l'aspect, des masses et des ensembles, font peut-être à ce principe excellent de trop grands sacrifices; mais lorsqu'à cet ensemble de couleur et d'effets vient se joindre dans le tableau l'expression d'une grande pensée, on conçoit que son but soit atteint et que le peintre ait négligé les détails.

Je n'ai jamais vu de peintures qui m'aient aussi profondément touché que certaines ébauches de Delacroix; par exemple, la *Désolation de Babylone*, qu'il a exécutée depuis, en grand, pour un caisson du salon de la Paix, à la Chambre des députés. Cette femme abattue, dont la tête s'appuie sur la poitrine de ce vieillard désolé : quelle profonde tristesse! Au risque de paraître un barbare, j'avoue que je regretterais beaucoup que cette ébauche fût finie; il me semble que des détails terminés arracheraient mon attention et feraient fuir ma pensée : c'est ce qui autorise à dire que le peintre doit éveiller d'abord chez nous des sentiments et non nous solliciter à l'examen des détails.

Les diverses appréciations de l'art sont infinies, comme l'art lui-même. Il est vrai que Paul Véronèse était clair et brillant, et qu'en même temps son dessin était arrêté. Il est vrai que le Titien savait peindre et dessiner à la fois; il est vrai que, dans certaines peintures de genre, le principal mérite réside dans leurs détails mêmes, mais partout et chez tous la pensée doit se révéler d'abord.

Donnez à un peintre ce sujet : *les Bergers chaldéens*, inventeurs de l'astronomie. Que fera-t-il? et combien Delacroix n'a-t-il pas été heureux dans l'arrangement de ce sujet!

Mais c'est assez sur cette question.

M. le comte de Mornay venait d'être chargé, par le

gouvernement, d'une mission auprès de l'empereur du Maroc. Il proposa à Delacroix de l'accompagner comme attaché; celui-ci, qui connaissait déjà l'heureux caractère et l'esprit distingué de l'homme qu'il s'agissait d'accompagner, partit avec joie. Il courut étudier ces mœurs nouvelles pour lui, et surtout ces beaux sites et ces beaux costumes qu'il nous a rapportés.

Ils arrivaient devant Tanger le 24 janvier 1832. Ils avaient appareillé de Toulon le 11 : c'étaient treize jours de traversée ; mais ils marchaient à la voile, et on avait eu des calmes fatigants. Le lendemain, mercredi 25, ils débarquaient, et tout d'abord Delacroix est frappé de toutes ces figures qu'on apercevait de loin toutes grises et toutes blanches. Il voit d'abord trois hommes assis gravement à mi-côte au-dessus des forts. « Celui du milieu, entièrement en rouge, c'était l'aspect le plus grave et le plus singulier pour un homme civilisé : exactement les trois figures d'évangélistes du temps du Dante, que j'ai dans ma suite de vieilles gravures italiennes. »

« Imagine-toi, écrivait-il en arrivant, ce que c'est que de voir couchés au soleil, se promenant dans les rues, ou raccommodant leurs savates, des personnages consulaires, des bustes de Caton, auxquels il ne manque pas même l'air dédaigneux que devaient avoir les maîtres du monde. Ces gens-ci ne possèdent qu'une couverture dans laquelle ils marchent, ils dorment, et où ils seront un jour enterrés. Ils ont l'air aussi satisfaits que Cicéron le pouvait être sur sa chaise curule. Je te le dis, vous ne pourrez jamais croire à ce que je vous rapporterai, et cependant ce sera bien loin de la vérité, de la noblesse de ces natures.

« L'antique n'a rien de plus beau. »

Il envoyait ainsi, dans quelques notes rapides, ses premières impressions à ses amis.

Plus tard, il voulut écrire plus au long toutes les circonstances de ce voyage, et il avait préparé sur des feuilles volantes un journal qu'il n'a jamais revu, ou au moins qu'il n'a jamais mis en ordre. Nous avons cependant extrait de son brouillon toute une première partie, que nous donnons telle que nous l'avons trouvée. (Voir la III[e] Partie.)

Au retour de ce voyage, il paraît avoir fait une courte excursion à Cadix et à Séville; mais la correspondance qui nous la révèle ne nous dit rien des tableaux espagnols qu'il aurait pu voir et dont il ne nous a jamais parlé.

Les *Femmes mauresques*, la *Noce juive*, les *Convulsionnaires de Tanger*, furent exposés vers 1833.

Delacroix avait rapporté de son voyage des études, des dessins et des croquis sans nombre; il en fit encore beaucoup d'autres à Paris; lors de sa vente, nous en trouvâmes dix cartons pleins. Les albums qui lui avaient servi pour cela, et qui contenaient l'expression première de sa pensée, ont été achetés par des amateurs qui en font leurs délices.

De ce moment date une ère de gloire ou au moins de juste réputation pour Delacroix; il est connu et apprécié; il devient véritablement chef de secte et point de ralliement d'un mouvement qui répondait aux idées nouvelles.

En même temps, sa position financière s'améliore, et sa route n'est plus semée des mêmes difficultés. Ses habitudes antérieures d'ordre et de modération lui permettaient de réaliser quelques économies, les préoccupations de l'avenir que nous avons vues l'attrister si souvent n'existent plus, et ses travaux deviendront ses seules préoccupations.

C'est en 1833 que lui furent commandées les peintures du salon du Roi, à la Chambre des députés. Il demeurait alors rue des Marais-Saint-Germain, n° 42, où il avait reporté son atelier.

Il profitait presque tous les ans de l'hospitalité que lui offrait M. Berryer. Des liens de famille l'unissaient à l'illustre orateur. Il nous a dit souvent que le père de M. Berryer avait débuté sous les auspices du sien, et que c'était sur les conseils de M. Charles Delacroix que M. Berryer, le père du nôtre, avait embrassé la carrière du barreau.

Delacroix trouvait à Angerville autre chose encore qu'une belle campagne et une brillante hospitalité. Son hôte, dont l'organisation s'approprie facilement tant de belles et bonnes choses, s'est toujours montré très-sensible aux charmes des beaux-arts. Qu'il en parlât bien, c'était chose toute naturelle pour lui; mais qu'il les comprît aussi complétement, c'était chose plus rare, et plus à goûter pour Delacroix. Ils traitaient donc tous deux, à Angerville, de mille sujets de littérature et de peinture; les mêmes goûts et les mêmes enthousiasmes les rapprochaient, et ils se comprenaient toujours, parce qu'il y avait entre leurs cœurs union complète, et que c'est par le cœur surtout que les intelligences élevées se touchent et s'entendent.

Ce goût, cet amour sacré de l'art l'avait aussi rapproché de Mme Sand. Maurice Sand était son élève. Eugène passait à Nohant d'excellents moments, si nous en jugeons par une lettre adressée à M. J. S..., dont nous donnons ici un extrait :

« Quand on n'est pas réuni pour déjeuner, dîner, jouer au billard ou faire des promenades, on est dans sa

chambre à lire ou à se dorloter sur un canapé. Par moments, il arrive de la fenêtre, entr'ouverte sur le jardin, des bouffées de la musique de Chopin, qui travaille de son côté; elles se mêlent au chant des rossignols et au parfum des rosiers. Tu vois que je ne suis pas fort à plaindre, et cependant il faut que le travail vienne apporter son grain de sel. Cette vie est trop facile; il faut que je l'achète par un peu de cassement de tête, et, comme le chasseur qui ne mange avec appétit que quand il s'est écorché aux buissons, il faut s'évertuer un peu après des idées pour acquérir le droit de ne rien faire [1]. »

Au mois de juillet ou d'août 1838, je le retrouve à La Haye. Il avait parcouru la Belgique et la Hollande, et il avait vu des tableaux.

Voici un extrait d'une lettre à S... :

« Pour ne parler que de Rubens, qui est le dieu de tout ce monde-là, j'ai vu ici ce que je n'avais pas compris ailleurs. Je ne lui croyais qu'une manière; il est facile de voir dans ses œuvres de ce pays-ci qu'il a fait tous les essais et connu toutes les incertitudes. Il est tantôt l'imitateur de Michel-Ange, qui, au reste, lui revient souvent, et tantôt de Véronèse et du Titien. Mais presque toujours, dans ces phases diverses, il est gêné et emprunté; quand il veut s'appliquer, il est froid et sec; quand il s'affranchit de ses modèles, il est le grand Rubens. »

Delacroix avait peint de grandes toiles; il avait produit la *Bataille de Nancy*, le *Massacre de l'évêque de Liége*, le *Charles-Quint*, la *Bataille de Taillebourg*. Il avait peint des sujets religieux : l'*Intérieur d'un couvent de*

1. Lettre à S...

dominicains, le *Christ en croix*, le *Saint-Sébastien*, etc. Mais il ne s'était pas encore montré dans la peinture décorative. « Le salon du Roi, à la Chambre des Députés, mit en évidence les facultés nouvelles que le plus grand nombre ne supposaient pas chez lui. Il fit, dans ce temps-là et depuis, des peintures décoratives avec une supériorité que nul, parmi ses contemporains, ne peut lui disputer. Quel rival, en effet, pourrait-on lui opposer, en face des hémicycles de la bibliothèque du Corps législatif et du Sénat, du plafond d'Apollon et de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice ?

« Les colères, les antipathies soulevées par Delacroix se taisent devant le *Triomphe d'Apollon*. J'ai entendu plus d'un juge, habitué à le maudire comme un fléau, proclamer les mérites de cette œuvre nouvelle. Tout en condamnant ce qu'ils appellent les erreurs de sa jeunesse, ils ne peuvent s'empêcher de reconnaître dans le *Triomphe d'Apollon* une singulière puissance. J'en sais même qui, malgré leur fervente admiration pour les traditions de David, n'hésitent pas à dire que M. Delacroix a racheté par ce dernier effort toutes ses incartades passées [1]. »

Chacune de ces œuvres, d'abord diversement appréciées, alors comme toujours, coûtaient à leur auteur des efforts de volonté et des fatigues de corps qui devaient user une machine si frêle. Lorsqu'il revenait le soir chez lui, après avoir passé la journée en équilibre sur son échafaudage, les reins brisés, les jambes tremblantes et la tête fatiguée, il était digne de pitié.

Dans l'origine, il dessinait ses sujets sur le mur ou sur

1. Gustave Planche, *Revue des Deux Mondes*.

la toile qui devait y être rapportée, sans autre guide que l'esquisse qu'il avait préparée d'avance; plus tard, ne voulant rien laisser au hasard ou à l'entraînement du pinceau, il préparait avec soin des cartons sur lesquels la composition était arrêtée d'une manière définitive. Ensuite il employait la main d'un jeune peintre, dont il avait fait son élève et son ami, pour mettre en place cette première composition; enfin toute cette surface immense était retouchée, peinte et terminée de sa main.

Mais il prenait quelques vacances. La peinture de la chapelle des Saints-Anges a duré dix années.

Au mois de juillet 1841, il vint de Champrosay à Brime, près de Melun, visiter la famille de M. P...; et, en septembre de la même année, il était à Trouville.

En 1845, il quittait le quai Voltaire pour s'installer rue Notre-Dame-de-Lorette.

Vingt ans avant sa mort, c'est-à-dire au mois de mars 1842, et vers la fin de 1843, Eugène se vit repris de ses maux de gorge, et, condamné de nouveau au silence et à la sobriété, il éprouvait en même temps un découragement très-grand qui ne fut heureusement que momentané. C'est à cette époque qu'il fit couler en bronze les deux médaillons représentant les profils de son père et de sa mère, que nous avons trouvés chez lui après sa mort.

En 1845, nouvelles inquiétudes encore pour l'affection du larynx, et il part pour les Eaux-Bonnes le 18 juillet. En se rendant là, il était passé par Bordeaux, où il avait vu son frère.

MM. Huet et Roqueplan se trouvaient aux Eaux-Bonnes en même temps que lui; ce dernier était arrivé mourant, disait Delacroix, et s'était promptement rétabli.

C'est à la fin de cette année qu'il perdit son frère, le général Delacroix, mort à Bordeaux.

A cette époque, il se délassait de la fatigue que lui avaient causée ses peintures murales en reproduisant sur des petites toiles les études qu'il faisait chaque jour au crayon. En entrant dans son atelier le matin, Delacroix, avant de se mettre à peindre, dessinait ordinairement au crayon pendant une demi-heure. Il est résulté de cette habitude un nombre considérable de croquis, que nous avons trouvés après sa mort, et qui ont été vendus au nombre de plus de quatre mille. Les petites toiles placées sur des chevalets dans son atelier, et plus ou moins avancées, étaient l'objet des observations ou de la convoitise de divers. Le marchandage des amateurs était assez désagréable à Delacroix, et le plus souvent il vendait ses tableaux aux marchands, qui savaient mieux s'y prendre, qui lui donnaient force louanges et, en définitive, assez peu d'argent.

Il serait curieux de savoir à quel prix ont été vendus d'abord un grand nombre de tableaux qui, depuis, ont acquis une valeur beaucoup plus grande [1].

Au mois d'août 1850, nous le retrouvons aux bains d'Ems, toujours le même, toujours embarrassé de mille soins de voyage, mais toujours heureux d'être éloigné des importuns.

Il écrivait d'Ems : « J'ai traversé quelques moments d'ennui, mais ils ont été réellement très-courts. Songe à tout ce que contient ce mot : point d'affaires! point de visites à recevoir ni à rendre! point d'ennuyeux! Mes mauvais moments ont été dans les promenades à l'usage

1. Voir, à la fin de la IIe Partie, une liste de tableaux de lui, avec les prix qu'il en a tirés.

des promeneurs, parce que j'y rencontrais ces faces fardées, habillées, bourgeoises ou aristocratiques, tous mannequins. Là, l'ennui me saisissait; mais à peine étais-je dans les champs, au milieu des paysans, des bœufs, de quelque chose de naturel enfin, je rentrais dans la possession de moi-même : je jouissais de la vie. Voilà l'estime que je fais de ce qu'on appelle le monde. Voilà une conformité de plus que tu me trouveras avec ton cher Rousseau. Il ne me manque plus que l'habit d'Arménien, et tu sais que je soupire après sa possession[1]. »

Son goût pour la solitude et le recueillement lui était d'un puissant secours; il revenait souvent aux souvenirs de jeunesse et d'enfance et il exprimait, à diverses reprises, ce sentiment que chacun de nous a éprouvé, que la plus douce et la plus belle campagne est celle qui nous rappelle nos jeunes années.

« J'aime mieux cela, écrivait-il, que vos pins d'Italie, qui ont l'air de panaches, et que les fabriques dans le paysage, qui sont comme des assiettes montées pour un dessert. Vive la chaumière! vive tout ce qui parle à l'âme! Heureux qui peut posséder un coin de terre! Mais si ce coin de terre a mille arpents, je n'en veux pas sans souvenirs qui s'y rattachent et me rappellent à chaque pas ceux que j'ai aimés. Je préférerais à une villa magnifique le plus petit enclos où se serait passée ma jeunesse; mais il n'y faut pas penser.

« Voilà mes rêveries ici. Peut-être y travaillerai-je, mais seulement pour me faire trouver plus de plaisir à aller me promener. »

Cependant, en 1834, il se tourmentait de nouveau.

1. Lettre à S...

« Sa vie, disait-il, c'étaient ses nerfs, son foie, sa rate, c'était sa fièvre. Cette fièvre enfantait pour lui des chimères; or, quand un homme est malheureux par des chimères, à quel degré de malheur ne peut-il pas bientôt descendre [1] ! »

En 1857, il fit un voyage à Plombières avec Jenny, et l'année suivante, une autre saison seul au même endroit.

En 1858, le 28 décembre, il s'installait dans l'atelier de la rue Furstenberg, qu'il n'a plus quitté depuis.

Nous ne trouvons plus de circonstance bien marquée dans sa vie jusqu'à son entrée à l'Institut.

Pour le public ignorant, la consécration de la valeur d'un homme par une élection publique a toujours paru nécessaire. Cette nomination à l'Institut n'ajoutait rien au mérite réel de la peinture de Delacroix; mais, dans un certain monde, on avait tellement pris l'habitude d'en dire du mal, que son élection à l'Académie dut paraître étonnante à quelques-uns. Que d'injures! que de combats! que d'hommes engagés d'avance par les paroles qu'ils avaient prononcées, par les abominations auxquelles ils avaient voué le malheureux peintre! Comment espérer que ces hommes pussent jamais se rétracter et lui accorder leur suffrage? C'est ce qui arriva cependant.

Ailleurs, il écrit :

« Je te remercie de ta lettre, et j'y vois que tu avais, à l'avance, confiance dans le résultat. Je n'ai pas été aussi rassuré que toi pendant le cours des démarches qui l'ont amené; non que j'aie pu en faire de ma personne, car j'ai été retenu chez moi par un gros rhume pendant trois semaines: je n'ai donc pu faire de visites; j'ai écrit quel-

1. Lettre à P.

ques lettres, et surtout j'ai eu dans l'illustre corps deux ou trois amis comme il n'en existe guère qu'au Monomotapa, qui ont pris ma cause en main avec une suite et une chaleur qui ont beaucoup contribué au succès; en somme, quoique tardive, cette élection est utile et me semble plus à propos, à présent qu'elle est faite, que je ne me le figurais auparavant. Aux félicitations que je reçois, je vois qu'elle était presque nécessaire pour qu'une certaine partie du public me mît à une certaine place : cela a rassuré un bon nombre d'admirateurs, et quoiqu'il n'y eût rien de changé dans la valeur de l'homme et dans celle de ses ouvrages, il y fallait absolument l'étiquette [1]. »

Un peu plus tard, toute idée d'ambition s'effaçait chez lui; il ne songeait plus qu'à sa santé; il se sentait vieillir.

Il écrivait alors de Champrosay :

« Hélas! sommes-nous si près de rentrer dans le rien, que nous en soyons à avoir des rejetons de cette taille [1]. Défendons-nous néanmoins, il peut y avoir encore quelques bons moments dans la partie crépusculaire de la vie, témoin le plaisir que nous avons à nous revoir.

« Je sens que si je vivais à la campagne, je pourrais peut-être me refaire une santé. Quoique depuis longtemps je vive à Paris à peu près comme un campagnard, quant aux distractions et à ce qu'on appelle les plaisirs de ce lieu-là, on n'y trouve pas la bénigne influence naturelle qui, à la campagne, agit sur l'imagination pour réagir sur le corps; là, on se sent au milieu d'objets amis et vraiment faits pour nous. Je ne puis me lasser de tout cela, ma

1. Lettre à M. V..., recopiée par Delacroix sur son cahier.

2. Allusion au fils de Soulier, auquel la lettre est adressée.

petite promenade me ravit, et, sauf ce rhume, je me trouve beaucoup mieux. »

Cependant, à l'âge même où l'on n'est plus dupe de ses propres illusions, il faut un grand effort pour rompre des liens qui nous attachent à la société par tant de côtés. Delacroix faisait-il bien sérieusement cet effort? Toutefois, pour être moins exposé, avait-il recours à la fuite, et, quand la saison le permettait, il se sauvait à Champrosay.

Un soir, le 19 mars 1863, je crois, en sortant d'un salon, l'affection du larynx dont il se plaignait depuis longtemps reparut tout à coup avec plus d'intensité. Il partit pour Champrosay le 26 mai, et en arrivant il eut, au chemin de fer, un vomissement de sang assez abondant. Cet incident donna lieu à de graves inquiétudes, et il fut question de revenir immédiatement à Paris. Cependant on attendit. Le 31, au soir, le sang revint en plus grande abondance, une cuvette en était remplie. Il n'y avait plus à balancer, le malade fut placé avec soin dans une bonne voiture et on revint à Paris. L'hémoptysie ne reparaît pas; le malade est plus calme, mais les crachements commencent et la faiblesse devient de plus en plus grande. Après un mois passé à Paris, le médecin croit que l'air de la campagne pourrait être favorable au malade, et, le 16 juin, il reprend la route de Champrosay. Il y reste jusqu'au 14 juillet, mais ses forces s'épuisaient, sa maigreur était extrême et sa faiblesse aussi. Ce jour-là, il revint à Paris pour prendre la chaise longue et le lit d'où il ne devait plus se relever.

Il expira le 13 août 1863, vers six heures du matin.

Delacroix avait été nommé chevalier de la Légion d'honneur le 4 mars 1830, officier le 27 juillet 1846, commandeur le 14 janvier 1855.

Il était membre de l'Académie d'Amsterdam le 8 février 1854, de l'Académie de Rio-Janeiro le 30 juin 1857, de l'Institut de France le 14 janvier 1859.

A quoi faut-il attribuer sa popularité et le succès extraordinaire qu'a obtenu la vente qui a suivi le décès de Delacroix ?

Le suffrage des artistes a beaucoup fait sans doute, et cette constatation n'est pas le moindre éloge à donner à la mémoire de l'artiste ; ce n'était certainement pas la rareté de ses œuvres qui pouvait les rendre plus précieuses : ces œuvres étaient nombreuses ; nul n'avait été plus varié et plus fécond que lui.

Delacroix, pour beaucoup de raisons, n'avait pas joui des enivrements de la popularité ; il n'avait pas eu de coterie, il vivait seul, amoureux de la retraite et du silence : il ne possédait donc pas une nombreuse clientèle prête à parler pour lui. Peut-être le jour de la réparation était-il venu. On avait trop, précédemment, maltraité sa peinture, et c'est au point que beaucoup se sont demandé si cette réaction, comme toutes les réactions, n'a pas été trop vive alors et n'avait pas porté trop haut le prix des objets vendus.

Je ne le pense pas. Cependant, le succès une fois constaté, on ne peut dire qu'il soit dû à quelqu'une des conditions qui commencent à élever le prix des productions des peintres renommés. La spéculation ne pouvait y être pour rien non plus. Quelques opulents propriétaires de galeries ont dû payer largement, il est vrai, certains tableaux qu'ils convoitaient ; mais, en cela, ils ont moins cédé à l'entraînement général qu'à leur propre goût. Dans cette exposition considérable d'objets d'art, il n'y avait, en somme, que peu de choix pour les gens du monde. Delacroix a

laissé beaucoup de toiles ébauchées, des projets indiqués par des esquisses et d'innombrables croquis qui témoignent de la fécondité de l'homme, et surtout aussi de la volonté ferme avec laquelle il poursuivait, jusqu'aux moindres détails, sa conception primitive. On reste surpris devant l'immense effort de cette vie de travail. Nous avons dit qu'avant de commencer à peindre, Delacroix se mettait d'abord à dessiner pendant une heure, et nous avons eu sous les yeux les études infatigables qui servirent d'exercices à ce talent studieux qu'on prenait pour un improvisateur.

Je crois donc que c'est l'opinion des artistes et le mérite réel de l'homme qui ont produit ce résultat inattendu. Depuis l'Exposition universelle de 1855, le talent de Delacroix avait pris une place à part pour tous les esprits éclairés. Il était réellement pour quelques-uns une supériorité, et pour tous une célébrité reconnue. Nous n'avions pas employé les réclames; la vente avait été annoncée, voilà tout; on n'avait pas parlé des choses exposées ou recommandé telle peinture à l'attention du public : on s'était borné à annoncer que les œuvres de Delacroix trouvées dans son atelier seraient vendues tel jour. Cette vente a été l'objet de quinze vacations consécutives, et toutes ces vacations ont été suivies avec empressement par le public. La fièvre enthousiaste ne se démentit pas un moment; chaque enchère semblait un hommage, et les amis de Delacroix laissaient éclater leur joie, saluaient ces grandes enchères par de bruyants applaudissements.

Dans les dernières années de sa vie, les tableaux de Delacroix avaient cependant acquis dans le commerce une valeur un peu plus considérable, mais dont sa bourse n'avait pas profité. Cette pensée jetait une certaine

amertume, un certain regret, au moins, au fond de son cœur. Il était donc autorisé à penser qu'après sa mort, son œuvre continuerait à grandir et à acquérir plus de prix.

Cette idée le prédisposait à faire un testament. Par cet acte, il imposait à son légataire universel l'obligation de vendre aux enchères publiques toutes les peintures et les dessins qu'on trouverait dans son atelier, et cette volonté s'y trouve deux fois répétée : sa mort, dans sa pensée, devait rendre à ses œuvres leur valeur véritable, et cette idée d'une réhabilitation dans l'avenir était déjà une consolation pour lui.

Il y avait aussi là, de sa part, un sentiment d'ordre : sa famille était nombreuse, et la part de chacun des collatéraux devait être bien faible. Il m'a dit souvent qu'il avait tant de cousins que, si un jour ils devaient se partager ses restes, il ne se trouverait pas 15 francs pour chacun d'eux [1].

Mais il était encore et surtout amené à faire un testament par une autre pensée : c'était le désir constant et sincère qu'il avait toujours eu de ne pas mourir sans assurer l'existence de Jenny. Celle-ci disposait de tout dans la maison : elle tenait la bourse et ne rendait aucun compte, car il n'y avait pas là de livre de recettes et de dépenses; rien n'était écrit; on dépensait à peu près, et on s'arrangeait pour ne pas dépasser le revenu. Aussi bien, on ne devait rien à personne. Disons aussi que Jenny ne recevait pas de gages, et, en dehors des sentiments de reconnaissance que Delacroix devait conserver pour cette femme qui l'avait si longtemps et si bien soigné, il y avait justice rigoureuse à assurer son avenir d'une manière solide. Les

1. Voir à la fin de la IIe Partie la liste de ses parents.

testaments de Delacroix, car il en avait écrit plusieurs, étaient donc conçus à ces deux points de vue : le premier, d'assurer la vente publique des tableaux qu'il laisserait; le second, de subvenir largement aux besoins futurs de sa gouvernante. Le reste était distribué en souvenirs à des parents ou à des amis. Delacroix et Jenny se consultaient souvent au sujet des dispositions secondaires à porter au testament, car le principe général était posé. Delacroix en avait écrit un lorsqu'il habitait la rue Notre-Dame-de-Lorette; un autre testament olographe, qui existe encore au dossier du notaire, fut écrit depuis; Jenny le portait dans sa poche au dernier retour de Champrosay, et c'est celui-ci qui a servi pour la rédaction du testament authentique et définitif que Delacroix a dicté à son notaire le 3 août 1863.

Dans ce testament, tout est complet, raisonné et bien coordonné. Il institue un légataire universel qu'il charge de l'exécution de ses dernières volontés. Ce légataire universel devait payer les legs en argent, distribuer à plusieurs personnes de sa famille et de ses amis des objets d'art qu'il désigne, et quelques meubles précieux qu'il ne laissait pas à Jenny, procéder à la vente des tableaux et dessins, enfin lui construire un tombeau.

En ce qui touche ce tombeau, nous n'avions qu'à exécuter, tout était prévu. Voici comment il s'explique à ce sujet :

« Mon tombeau sera au cimetière du Père-Lachaise, sur la hauteur, dans un endroit un peu écarté. Il n'y sera placé ni emblème, ni buste, ni statue. Mon tombeau sera copié très-exactement sur l'antique, ou Vignole, ou Palladio, avec des saillies très-prononcées, contrairement à tout ce qui se fait aujourd'hui en architecture.

« Après ma mort, il ne sera fait aucune reproduction de mes traits, soit par moulage, soit par dessin ou photographie : je le défends expressément.

« J'entends formellement qu'il y ait vente publique et aux enchères, par commissaire-priseur, de tout ce qui m'aura appartenu, en dehors des objets que j'ai légués.

« J'impose à mon légataire universel l'obligation rigoureuse de faire procéder à cette vente dans les deux ans qui suivront mon décès. »

Pour la classification de ses dessins dans son atelier, il désigne ensuite sept de ses amis :

« Je prie MM. Pérignon, Dauzats, Carrier, B. Schwiter, Andrieu, Dutilleux et Burty, de s'entendre avec mon légataire universel et de classer mes dessins. »

Les ordres de Delacroix ont été complétement exécutés. Les legs en argent ont été payés, les objets d'art distribués, la vente des tableaux a été belle et glorieuse, enfin l'édification de son tombeau, à la place et dans la forme qu'il avait indiquées, vient de clore la liste des obligations que sa confiance et son amitié nous avaient imposées.

TABLEAUX

PRINCIPAUX

PEINTS PAR DELACROIX

AVEC LEUR DATE ET LES PRIX DE VENTE [1].

1821.

Le Sacré-Cœur. Ce tableau avait été commandé à Géricault par le ministre de l'intérieur. Il était destiné à une église de Nantes; le prix avait été fixé à 1,500 fr. Il a été exécuté par Delacroix, sur la cession que Géricault lui avait faite de cette commande.

1822.

Le Dante et Virgile aux enfers. Acheté par le gouvernement 4,000 fr., et exposé au Luxembourg.

1824.

Les Massacres de Scio. Acheté par l'État 6,000 fr.

1826

La Mort du doge Marino Faliero. Tableau conservé par Delacroix dans son atelier jusqu'en 1858. Vendu alors à M. Brouet-Aubertot au prix de 12,000 fr. Appartient aujourd'hui à M. Pereire, qui l'a payé, dit-on, 21,000 fr.

La Grèce sur les ruines de Missolonghi. Tableau vendu au musée de Bordeaux, en 1853, 2,000 fr.

1. Beaucoup de ces prix sont établis par ouï-dire, nous ne les garantissons pas tous comme absolument exacts.

1827.

La Mort de Sardanapale. Tableau fait en six mois sur un fond de détrempe. Vendu en 1846, à M. Wilson, 6,000 fr.

Le Christ au jardin des Oliviers. Commandé pour l'église Saint-Paul, 3.000 fr.

Le Justinien dictant ses lois. Commandé pour le Conseil d'État.

L'Apparition de Méphistophélès a Faust.

Le Patre de la campagne de Rome. Homme couché buvant l'eau d'un ruisseau. Appartient à M. Simon.

Un Prince turc caressant son cheval.

Milton aveugle dictant le Paradis perdu.

Un Tasse dans la maison des fous.

Un Hamlet et Horatio.

1828.

Le Cardinal de Richelieu. Tableau brûlé au Palais-Royal en 1848.

Le Combat du Giaour et du Pacha. Acheté par M. le président Malher.

Ce sujet répété. Appartient à M. Pereire.

1831.

La Liberté guidant le peuple sur les barricades. Acquis par l'État au prix de 3,000 fr.

Portrait en pied du Grec Palathiano. Apppartient à M. P...

Un Grec a cheval et un combat dans le fond. A M. Tedesco.

La Mort de l'Évêque de Liége. L'auteur en avait fixé le prix dans l'origine à 1,500 fr. Il a été payé 6,000 fr. à une vente faite après la mort du duc d'Orléans. Il vient d'être acquis par M. le duc d'Aumale, au prix de 35,000 fr. (Février 1865.)

Première pensée du même tableau. Donnée à M. Diaz. Revendue depuis 8,000 fr.

Deux Tigres qui jouent. Vendus 1,500 fr. à M. Th. Le tableau est à vendre aujourd'hui chez M. F. Petit, au prix de 20,000 fr.

Le Mirabeau. Appartenant à M. Brouet-Aubertot.

Le Boissy d'Anglas. Appartenant à M. Brouet-Aubertot.

1833.

La Bataille de Nancy. Tableau commandé par l'État au prix de 4,000 fr.

L'Amende honorable ou le Couvent des Dominicains de Madrid. 1,200 fr. Appartient à M. Brouet.

Les Femmes d'Alger. Acheté par le ministre de l'intérieur 3,000 fr. Le tableau est au Luxembourg.

1835.

Le Prisonnier de Chillon. Acheté par M. Adolphe Moreau à la vente de la duchesse d'Orléans.

Les Natchez. Fait partie de la galerie de Mme Paturle.

Le Christ en croix. Commandé par l'État pour la ville de Vannes

Saint Sébastien. Commandé pour la ville de Nantua.

1837.

La Bataille de Taillebourg. Tableau commandé pour la galerie des Batailles à Versailles.

1838.

La Médée. Achetée par le ministre de l'intérieur et envoyée au musée de Lille.

1839.

Les Convulsionnaires de Tanger. Ce tableau a été payé d'abord à Delacroix 300 fr., plus divers objets en nature. Il a été vendu depuis 8,000 fr., et c'est aujourd'hui une des pages les plus précieuses du maître.

La Cléopatre. Vendue en vente publique 1,305 fr. Le tableau est à Toulouse.

Hamlet et Horatio contemplant le crane d'Yorick. Tableau refusé à l'Exposition de 1839.

1840.

La Fête de la poudre. Fantasia. Appartient au prince Demidoff.

La Justice de Trajan. Acheté par l'État 6,000 fr.

1841.

La Prise de Constantinople par les croisés. Commandée pour Versailles, au prix de 10,000 fr.

Le Naufrage de don Juan. Sujet emprunté à lord Byron. Appartient à M. Adolphe Moreau. Payé 4,000 fr.

Une Noce au Maroc. Vendue au duc d'Orléans 1,500 fr.

1844.

Esquisse réduite du Sardanapale. Appartient à M. Legrand.

1845.

La Mort de Marc-Aurèle. Achetée par le musée de Lyon, en 1858. 4,000 fr.

Une Sibylle. Vendue à la mort de Delacroix 3,350 fr.

Une Odalisque. Elle a été lithographiée.

Une Tête de Madeleine. Vendue, en 1854, 1,200 fr.

1846.

Une Rebecca enlevée par le Templier.

Une Marguerite a l'église.

Revue passée par l'Empereur du Maroc. Grand tableau envoyé au musée de Toulouse en 1849. 4,000 fr.

Les Adieux de Roméo et Juliette.

1847.

Naufragés abandonnés dans un canot.

1848.

Une Pieta. Commandée et destinée à l'église de Saint-Louis-en-l'Ile. Prix, 6,000 fr.

Femme nue a sa toilette.

Les Bouffons arabes. Tableau commandé par le ministre de l'intérieur. 2,000 fr. Envoyé au musée de Tours.

Un Christ en croix.

Le Christ au tombeau. Acheté par le musée d'Arras en 1857.

La Mort de Valentin. Appartient à M. le duc de Morny.

La Mort de Lara. A M. Delessert.

1849.

Fleurs et Fruits. Quatre grands tableaux de même dimension ont été conservés dans son atelier jusqu'en 1863, et ont été adjugés à la vente :

Le premier. Corbeille de Fruits posée dans un jardin. 7,000 fr. A M. Piron.

Le deuxième. Corbeille de Fleurs renversée dans un parc. 7,750 fr. A M. Sourignes.

Le troisième. Groupe de Marguerites et de Dahlias. 5,000 fr. A lady Winchester.

Le quatrième. Hortensias sur le bord d'un étang. 6,000 fr. A lady Winchester.

(En 1849. Delacroix avait demandé, sans succès, 1,200 fr. de chacun de ces quatre tableaux.)

Bouquet de Fleurs dans un vase de grès. Appartient à M. Simon.

Les Femmes d'Alger dans leur appartement. Tableau vendu pour une loterie 1,500 fr.

Esquisse du plafond d'Apollon. Grand tableau fait en dix mois. Appartient à M. Piron.

Répétition de cette même composition. Vendue à la vente 5,150 fr. à M. Cadart.

1852.

Une Femme juive. Tableau envoyé à la Société des Amis des Arts à Bordeaux.

1853.

Daniel dans la fosse aux lions. Appartient à M. Bruyas.

1854.

Une Chasse aux lions. Esquisse vendue à M. Goldsmith 2.500 fr.

Même sujet commandé par l'État. Envoyé au musée de Bordeaux. 10,000 fr.

Un Empereur du Maroc. (Toile de 20.) A M. Hartmann. 2,500 fr.

Entrée des Croisés a Constantinople. Vendue à M. Adolphe Moreau 4.000 fr.

Une Résurrection de Lazare. Appartient à M. V...

Lady Macbeth. Appartient à M. Théophile Gautier.

1855.

Le Doge Foscari assiste a la condamnation de son fils. Vendu 6,000 fr.

Le Passage d'un gué par des Arabes. Vendu au prince Demidoff 3,000 fr.

Une marine. Le Christ endormi pendant la tempête. Vendue par Delacroix 1,200 fr., revendue le soir même 4,000 fr.

Un autre Christ endormi. Appartient à M. Pereire, 3.500 fr.

1858.

La Petite Annonciation. Vendue 1.200.

La Leçon d'équitation.

Paysage. Des Cavaliers marocains passant un gué. Appartient à M. Piron.

Petit tableau. La Revue de l'Empereur du Maroc.

1859.

La Montée au Calvaire.

Le Christ au tombeau.

Ovide en exil chez les Scythes.

Herminie et les Bergers.

Une grande marine. Matelots poussant un bateau.

Les Pèlerins d'Emmaus. Appartient à Mme Herbelin.

L'Enlèvement de Rebecca. Appartient à M. Oppermann.

1852.

Un Saint Étienne. Vendu au musée d'Arras 8,000 fr.

Un Saint Sébastien. Vendu à M. Teisse 3,000 fr.

1860.

La Mise au tombeau. Vendue à M. Verlé, de Reims, 5,000 fr.

Une Médée. Vendue à M. Pereire 8,000 fr.

Le Maréchal ferrant. Vendu à M. Surville 2,500 fr.

Chasse aux lions. A M. Vaisse, 2,500 fr.

Roger délivrant Angélique. Vendu à M. Cachardy 800 fr. Récemment revendu 8,000 fr.

1862.

Chef arabe visitant une tribu. M. Durand Ruel. 3,500 fr.

1863.

La Perception de l'impot arabe.

PEINTURES DÉCORATIVES.

1824.

A l'église Saint-Denis du Saint-Sacrement, au Marais, une Pieta commandée par le ministre de l'intérieur. Prix, 6,000 fr.

1833.

Peintures décoratives du salon du Roi, à la Chambre des députés. Prix, 20,000 fr.

1838.

Plafond de la Bibliothèque de la Chambre des députés. Prix, 20,000 fr.

Les esquisses peintes des seize caissons qui composent ce plafond viennent d'être vendues à la vente publique.

1.	Orphée civilisateur	530 fr.
2.	Attila.	1,050
3.	Aristote décrivant les animaux. M. Tesse.	725
4.	La mort de Sénèque. M. Delaage.	700
5.	Hippocrate refusant les présents des Perses. M. Virmand.	1,020
6.	La Mort de Pline l'Ancien. M. Aubry.	700
7.	La Muse d'Hésiode.	540
8.	Lycurgue consultant la pythie. M. Leighton..	830
9.	Cicéron accuse Verrès. M. Stevens.	1,540
10.	Démosthène haranguant les flots.	500
11.	Le Drachme de saint Pierre. M. Rousseau.	740
12.	Ovide exilé en Thrace. M. Thoré.	1,020
13.	L'éducation d'Achille. M. Berryer..	1,000
15.	Numa et Égérie. M. Piron.	1,950
16.	Les Bergers chaldéens, inventeurs de l'astronomie. M. Piron.	1,140

Décoration de la Bibliothèque du Sénat. 30,000 fr.

1849.

Peintures de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice. 20,000 fr.

1852.

Plafond de la galerie d'Apollon au Louvre. 18,000 fr.
Décoration du salon de la Paix, à l'Hôtel de Ville, 30,000 fr.

NOTE

SUR LA FAMILLE DELACROIX.

Nous trouvons un Nicolas Delacroix vivant avant le 20 janvier 1655.

De Nicolas est né Jacques Delacroix, marié à Marie Dugré.

De Jacques Delacroix est né Jean Delacroix, marié à Marie Blanchin, fille de Claude Blanchin.

(C'est ici que nous supposons être la parenté avec M. Berryer.)

De Jean Delacroix est né Claude Delacroix, marié à Marguerite-Louise Flize.

Anne Delacroix, sœur de Claude, mariée à Louis Marjolin.

De Claude Delacroix sont nés huit enfants :

1. Charles Delacroix, ministre et préfet. Quatre enfants.
2. Jean Delacroix, d'où..
   - Henriette.
   - Philogène Delacroix.
3. Mme Jacquinot, d'où..
   - Rosalie, Mme Salles.
   - Nicolas, colonel Jacquinot.
   - Charles, le général Jacquinot.
   - Thérèse.
   - Alexandrine Jacquinot, nommée au testament d'Eugène.
4. Mme Bornot, d'où....
   - M. Bornot (Louis-Grégoire).
   - M. Bornot (Louis-Auguste). Sept enfants.
5. Mme Monceaux, d'où..
   - M. Monceaux.
   - Mme Flize. Trois enfants.
6. Mme Jacob, d'où......
   - Zacharie.
   - Charles.
   - Léon.
   - Mme George. Deux enfants.
7. Mme Bataille, d'où...
   - M. Alexandre Bataille.
   - M. Auguste Bataille.
8. Mme Dubois, d'où.....
   - M. Dubois.
   - Mme Levozuc. Deux enfants.

En partant de Claude Delacroix, nous comptons à Eugène cinquante-huit cousins germains ou issus de germains.



IIIe PARTIE

ŒUVRES

LITTÉRAIRES

DES CRITIQUES

EN MATIÈRE D'ART[1]

Les critiques qui s'impriment de temps immémorial sur les beaux-arts ont toujours présenté des inconvénients presque inévitables : d'abord elles font bâiller les gens du monde, pour qui ces sortes d'ouvrages sont toujours obscurs, embrouillés de termes dont on connaît mal le sens, fatigants, en un mot, parce qu'ils ne laissent rien que de vague dans l'esprit. Ensuite les artistes en ont la haine, parce que, loin de contribuer à l'avancement de l'art, ces discussions embrouillent les questions les plus simples et faussent toutes les idées. D'ailleurs les gens du métier contestent aux faiseurs de théories le droit de s'escrimer ainsi sur leur terrain et à leurs dépens. Ils pré-

1. Extrait de la *Revue de Paris,* mai 1829.

tendent que rien n'est plus facile que d'aligner des mots à propos de choses, de refaire, dans un texte long ou court, ce qui a été dûment imaginé, pesé, et, par-dessus tout, exécuté et mené à fin. Le pauvre artiste, exposé tout nu avec son ouvrage, attend donc avec une vive anxiété les arrêts de ce peuple qui a la fureur de juger. Une fois descendu dans cette arène, toutes ses fautes reviennent l'accabler par avance, et il voit s'aiguiser contre lui cette arme terrible contre laquelle il n'a rien qui le protége, cette plume dont le fiel le brûle jusqu'aux os; tout cela sans qu'il ait la triste consolation de monter en chaire à son tour et de poursuivre le critique à sa manière.

A ce propos, revient en mémoire l'histoire du lion terrassé par l'homme, figurant sur une enseigne, à la grande admiration des badauds de la foire : aussi serait-ce un beau jour que celui où les gens de l'art, devenus rétifs, s'attaqueraient à toutes les rêveries sur leur profession et sur leurs ouvrages, et rendraient sottises pour sottises sur ce sujet si pauvre en véritables résultats; mais, à la grande satisfaction de leurs juges, la lutte n'est guère possible. Les armes manqueront toujours, pour cette sotte guerre, à ceux que les difficultés de l'art lui-même intéressent bien assez. Le public, du reste, aurait bientôt mis hors de cour les deux parties, en se moquant de l'une et de l'autre, car il aime assez peu ces procès qui se plaident sous ses yeux, si ce n'est pour en rire. Cette langue est trop obscure pour lui, qui veut être amusé avant tout. On consent bien à sortir de ses affaires pour sentir un quart d'heure; mais des études indispensables pour distinguer le vrai du faux, le beau du passable, on ne s'en soucie guère. Au fait, semble-t-il qu'il faille tant de façons pour admirer tout naturellement ce qui est bien et condamner ce qui est mal?

Ne suffit-il pas, pour être bon juge, de ce sens naturel qui est donné à tous les hommes organisés à l'ordinaire, et qui les avertit intérieurement de la présence de l'admirable et du détestable?

Un beau cheval, une femme et un homme laids, voilà des choses que tout le monde distingue sans peine; cela saute aux yeux des plus simples et ne peut souffrir aucune contradiction. Un beau et un vilain tableau, une musique bonne ou mauvaise, se font apprécier de la même manière; c'est au moins ce qui paraît à cette grande quantité de gens si heureusement doués d'un instinct naïf, instinct, disent-ils, qui n'est gâté par aucune prévention de métier ou d'école; pure sensation de plaisir ou de peine que provoque un objet d'art, comme celles qu'excitent en nous tous les objets extérieurs.

Le pauvre homme de métier, celui surtout qu'on critique au nom de cette inspiration toute spontanée, a très-mauvaise grâce à en appeler d'un jugement où la passion n'est censée entrer pour rien. Comme il est bien entendu qu'il ne travaille que pour ces juges si fins, si soudainement avertis de la présence du beau, il ne peut tout naturellement s'en prendre qu'à lui-même et aux préjugés qui l'entêtent des travers dans lesquels il s'égare, de ces défauts de ses ouvrages sitôt flairés par le bon sens général, et dont on se fait un vrai plaisir de l'avertir. Les critiques arrivent ensuite fort à propos pour renforcer une opinion si raisonnable, et, chose singulière, le public, comme un roi faible qui se contente de montrer du caractère de temps en temps, laisse entre leurs mains sa dictature, et s'en remet à eux du soin de juger les coupables. Par une sotte contradiction, les disputes s'élèvent sur ce qui semblait devoir se juger au premier coup d'œil, et les

débats commencent entre les critiques eux-mêmes. L'artiste n'en paye pas moins les frais de toute cette guerre d'esprit, attendu que ses juges sont toujours d'accord sur ce point : c'est de lui montrer charitablement de combien il s'est trompé.

Il faut voir s'ouvrir alors l'arsenal des autorités, et se déployer la série imposante des grands modèles qui mettent à rien votre éloquence et tous vos efforts. Celui-ci combat pour le contour et vous terrasse avec la ligne de beauté; ils discutent sans fin sur la préséance du dessin ou de la couleur, si le chant doit passer avant l'harmonie, si la composition est la première des qualités. Après avoir fixé les rangs d'une invariable manière, et tracé des limites où ils vous tiennent sans pitié, ils démontrent de mille façons que, s'il faut sacrifier une qualité, prêter le flanc par quelque endroit, le dessin par exemple, ou l'ordonnance ou l'expression doit être préférée ou rebutée. Plaisantes gens, qui voient apparemment la nature procéder par lambeaux à leur manière, montrer un peu de ceci, retrancher cela suivant la convenance; comme si l'imagination se contentait d'une propriété isolée de la beauté, et comme si elle n'était pas frappée avant tout de cette harmonie parfaite, de cet accord inimitable qui est le caractère de tous les ouvrages de la nature.

A force de voir ajouter ou retrancher à la création, et parer les objets de tant d'imaginations fantasques, on a cru véritablement que rien n'était plus simple que de remettre à sa place et de polir soigneusement ce qui ne semblait qu'ébauché dans l'ordre commun. Il s'en est suivi une espèce d'aristocratie dans les êtres qui sont du domaine des arts. Telle innocente bête a été déclarée commune, peu présentable, triste ou hideuse à voir; ou bien

il a fallu tant de façons pour suppléer en elle au laid ou à l'ignoble, tant de détours pour lui donner droit de bourgeoisie et l'offrir du côté honnête, qu'elle n'est plus entrée en scène que toute rebâtie et proprement accommodée au goût du jour. A chaque tentative audacieuse de ceux qui veulent qu'on donne aux choses leur figure véritable, et non pas seulement une tournure de bonne compagnie ou d'opéra comique, les critiques se prévalent d'un certain type enfant de leur cerveau, courent à la défense des principes avoués par les gens de goût, et, tenant fort à l'étroit les téméraires et les novateurs, démontrent de même comment la nature tombe aussi dans de grandes divagations. Ils ont en cela merveilleusement aidé l'essor de la médiocrité dans tous les genres. Les oisons de toutes les époques se sont senti des ailes, quand ils ont vu qu'il n'était pas si difficile qu'on le pense d'atteindre à ces grandes qualités que les critiques complaisants façonnaient à la taille de chacun; car si, d'un côté, les hommes à esprit neuf et hardi, mais capables par là de déranger tout l'édifice des bonnes doctrines, étaient rudement tancés et ramenés à l'ordre; de l'autre, et à l'aide de ces règles salutaires, le commun des rimeurs et des barbouilleurs, race bornée et à vue courte, mais docile à l'excès et facile à conduire, marchait presque sans effort dans une ornière toute commode. Quelle joie, en effet, de n'avoir qu'à puiser dans un véritable dictionnaire de traditions, de préceptes et de formules, et d'y trouver la source de cette inspiration qu'on dit si rare, d'y prendre à pleines mains de la matière à produire, de l'y trouver toute prête, toute étiquetée, n'attendant que la lime du metteur en œuvre! C'est là, sans contredit, une agréable manière d'en user avec les secrets et les finesses d'un art; mais par malheur

un fâcheux accident vient troubler quelquefois de si faciles prospérités : c'est tout simplement que le mérite se trouve mis à sa place en ne faisant qu'un saut des ténèbres à la lumière.

Ces imaginations turbulentes qui aspirent de temps en temps à changer le train des choses, véritables trouble-fêtes propres seulement à renverser les idées que les critiques ont tant de peine à faire entrer dans les esprits, ces hommes-là sont souvent l'occasion d'étranges retours. Voilà que, tout meurtris des férules de leurs pédagogues, et arrivés à grand'peine à montrer au jour le bout de leur nez, on les remarque quelquefois plus que de raison, et le public qui les adopte, les sort de la foule et les met en honneur. Ils deviennent ses fils chéris, les objets de son culte ; ils montent sur un trône d'où ils chassent une idole usée, qui n'a plus qu'à rentrer dans ce grand magasin d'oubli où le caprice et la mode vont éteindre à leur tour les plus belles gloires.

Que devient l'infortuné critique alors que tout est remis en question ? sa tâche est la plus rude et la plus ingrate du monde. Ce nouveau soleil qui se lève, offusque à l'excès des yeux habitués à une autre lumière. Tournant vers le passé des regards pleins de tendresse, il ne voit pour lui dans l'avenir qu'un sort tout semblable à celui de l'objet de ses adorations. Que faire de tant d'aperçus ingénieux ; à qui porter ses doléances sur le torrent qui déborde et sur les types sacrés qu'on abandonne sans pudeur ? De revenir tout de suite sur ses pas, et de changer de religion avec la foule, il y en a peu qui aient ce courage, et c'est un véritable suicide que ce changement de peau subit. Ils meurent presque tous dans une impénitence fâcheuse, se cramponnant avec fureur aux débris du temple qui croule,

et périssant sous les ruines victimes d'un principe. Ils étaient là, vivant sur les feuilles d'un arbre qui ne pourra passer la saison, et auquel ils ne survivront pas. Malheur à celui qui n'a pas adroitement mesuré la portée de son grand homme, et à qui il reste encore quelques étincelles de vie quand le public en a fait justice. Il est comme Rachel pleurant dans Rama, et personne ne s'occupe de consoler d'aussi nobles chagrins. Malheur à celui qui vient dans ces époques de transitions où on ne sait plus ce qui est beau, où le peuple des amateurs se tourne tout éperdu vers ses guides ébranlés, et leur demande de raffermir son jugement! Il ne lui reste plus qu'une ressource, c'est de crier à en perdre la voix : ris donc, public, et d'entretenir à loisir son auguste mauvaise humeur en s'enveloppant dans son manteau.

Tel est le malheur de ceux qui se laissent surprendre et gagner de vitesse, quelle que soit la solidité des principes sur lesquels ils ont bâti leurs théories. Ce serait peut-être ici le lieu de dire enfin quelque chose de ces impayables inventions sur le beau, ce beau immuable qui change tous les vingt ou trente ans; mais cette question vaut bien la peine, par la place qu'elle occupe dans les arts, d'être traitée séparément et plus au long. L'histoire du *vrai beau*, et surtout l'histoire de ses variations, paraît une lacune véritable que nous essayerons de remplir de notre mieux, et ce sera, sans doute, un spectacle curieux, de le voir sous toutes ses formes et toujours révéré, comme ce couteau, passez-moi la bassesse de la comparaison, dont la lame et le manche avaient été renouvelés cent fois, et qui était toujours le même couteau.

Que les critiques pourtant se rassurent; malgré le tableau inquiétant des désappointements auxquels ils sont

sujets, leur part reste la meilleure. On les laissera longtemps encore se promener en tous sens dans ce champ qu'ils regardent comme à eux, se complaire dans des théories qu'ils imaginent eux-mêmes, se présenter des objections auxquelles ils ont des réponses pleines d'éloquence. Les arts sont un vaste domaine dont ils ont tous la clef dans leur poche, et où ils n'admettent personne; seulement ils disposent des lunettes au travers desquelles on se fait, si l'on peut, une idée sommaire de ce qui s'y passe. Ces dragons vigilants sont là pour vous avertir, vous, public, comment vous devez jouir; vous, musiciens, peintres et poëtes, pour vous diriger sur la scène, au moyen de fils dont ils tiennent le bout, et pour encourager vos efforts, s'il y a lieu. Ne perdez pas trop courage, si au milieu du plus doux accès de vanité, et quand vous vous croyez assuré du triomphe, vous vous sentez tiré rudement par votre chaîne. C'est pour vous avertir que vous allez trop loin, que vous perdez le respect, ou que vous manquez de grâce. Baisez la main de ces vizirs du public, ministres de sa colère et gardiens de l'honneur de l'art. Placés entre vous et vos juges, ils sont là postés comme ces noirs qui veillent, le sabre nu, à la porte du sérail. La tâche qu'ils s'imposent a bien aussi ses ennuis; et il ne faut pas trop leur en vouloir de leurs salutaires corrections; même en vous blessant, ils révèlent au monde que vous vivez; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière : c'est par eux qu'on est averti de votre gaucherie ou de votre gentillesse. Payez donc d'un peu de reconnaissance tout le soin qu'ils se donnent pour faire de vous quelque chose.

PORTRAIT DE PIE VII

DE SIR THOMAS LAWRENCE [1].

On publie dans ce moment une magnifique estampe, d'après le portrait en pied de Pie VII par sir Th. Lawrence. C'est une nouvelle qui intéresse tous ceux qui aiment la peinture. Avant de louer, comme il le mérite, l'auteur du tableau, il est naturel de rendre grâce à l'artiste à qui l'on doit la jouissance de ce nouveau chef-d'œuvre. Un peintre est heureux de rencontrer un interprète aussi fidèle que M. Cousins, et c'est justice d'associer le graveur à une gloire qu'il étend.

Celle de sir Thomas ne peut guère s'accroître, au moins dans sa patrie, où depuis longues années sa supériorité comme peintre passe pour incontestable. Ses ouvrages, comme tout ce qui a un grand mérite, ont excité parmi nous à leur apparition successive beaucoup de critiques et d'éloges. C'est une espèce de concert qui ne saurait que flatter celui à qui il s'adresse. Où est la gloire qui a brillé tout d'un coup sans nuages et sans disputes?

1. Extrait de la *Revue de Paris*, 1829.

celle apparemment que le public ne donne pas, et qui se fait entre quelques complaisants qui s'enferment pour se louer.

Grâce à sir Th. Lawrence et encore à quelques peintres anglais, dont les ouvrages ont paru avec éclat à nos expositions, le temps n'est plus où l'on demandait sérieusement s'il y avait des peintres en Angleterre, à peu près comme on demandait plus anciennement s'il y avait un théâtre. Quantité de personnes en France connaissent à peine le nom de Reynolds, pas plus qu'on avait ouï prononcer celui de Shakespeare il y a quatre-vingts ans. On sait à peine que, tandis que la pauvre peinture se mourait dans toute l'Europe, qu'elle se traînait énervée, déshonorée sur les traces de Vanloo et de quelques génies de même force, un vrai génie, Reynolds, continuait les grands maîtres en Angleterre, et il faut bien le dire, malgré un profond respect pour notre gloire nationale, il les continuait de manière à n'avoir point été surpassé par tout ce qui s'est fait depuis.

Lawrence a succédé à la réputation de Reynolds, son maître, et, tout imbu de ses traditions, n'est pas moins plein d'originalité. On trouve dans son portrait de Pie VII, autant que dans ses meilleurs ouvrages, ce talent particulier qu'il a eu seul peut-être à un si haut degré, celui de rendre d'une manière frappante l'âge, la complexion, toute l'habitude de ses modèles. Il paraît que le pape fut peint peu de temps avant sa mort ; au moins la maladie avait-elle déjà imprimé sur ses traits cette tristesse et cette langueur, sinistres présages de destruction. Pie VII est entouré de mille chefs-d'œuvre et de toutes les merveilles du Vatican ; mais sa pensée est distraite et son œil éteint ; on ne peut regarder sans attendrissement cette

belle figure ; on y voit tout d'un trait la vie troublée de ce prélat, né pour la paix, et jeté par le hasard au milieu de chances orageuses. Rien n'égale la beauté des mains et des accessoires, qui relèvent avec un art infini les parties sur lesquelles le peintre a voulu fixer l'attention.

Par le grand nombre de ses productions capitales, Lawrence rappelle tout à fait ces anciens peintres dont la fécondité nous étonne, et que nous sommes convenus de nous figurer retirés dans leur atelier, soigneux de leur réputation seulement par de beaux ouvrages, peu hommes d'intrigue et de salons. Sir Thomas, qui, par son immense talent, peut se passer de l'intrigue, n'est pas moins courtisan poli que grand peintre. Ses personnages en prennent sans doute cet air noble et cette tournure distinguée qu'il sait donner à presque tous. Son talent se sent d'habitudes élevées et du commerce de l'aristocratie. Ce qu'on se demande avec le plus de surprise, c'est comment il suffit à tant de choses ; car, malgré l'apparente facilité de sa manière, rien n'est plus consciencieux que son travail. Arrivé à un âge où on songe plutôt à vivre sur sa gloire passée qu'à en chercher de nouvelle, il semble un jeune homme plein d'ardeur, qui aurait sa fortune et sa réputation à faire. Ses tableaux, qu'on prendrait pour autant d'improvisations, tant sa touche a de vivacité, sont étudiés avec un soin qu'il porte jusqu'au scrupule, dans l'imitation de certains traits caractéristiques ; et c'est là véritablement où il excelle, et où personne ne l'a sans doute égalé.

Les artistes anciens avaient craint d'animer leurs portraits des mouvements rapides des passions, et rien de plus sage que cette retenue. Ils peignent des figures sérieuses dans des attitudes simples et tranquilles. Pas plus de ces airs d'inspirés insupportables que de ces sou-

rires qui vous poursuivent dans des portraits ridicules, dont les vénérables originaux sont couchés dans leurs tombeaux depuis des siècles, *et fort sérieux*, je pense, comme dit Mercutio.

Avec un rare bonheur, Lawrence évite la roideur de certains maîtres, sans tomber dans les grâces minaudières d'une époque plus récente. Ses personnages vivent réellement; ils pourraient marcher, se mouvoir. Il saisit sur les traits la nuance la plus délicate de mélancolie ou de gaieté; et ce n'est encore qu'une partie de son talent. L'effet le plús pittoresque ajoute un admirable relief à ces têtes déjà si pleines de vie. On peut le blâmer de pousser quelquefois jusqu'à l'affectation quelques recherches de contrastes piquants et inattendus; mais au milieu de ses caprices les plus bizarres, il vous captive encore : l'œil est forcé de le chercher, de venir à lui. Son tableau est une espèce de diamant qui brille tout seul là où il se trouve, et qui éteint tout autour de lui; par des moyens exagérés : d'accord; par une extrême coquetterie dans le choix de ses tons : passe; mais il frappe, il éblouit, et non pas aux dépens de la finesse et de la vérité de son dessin, qui, dans les têtes, est incomparable. Sa couleur pleine d'éclat vous fixe devant sa toile; il vous enferme dans un cercle magique pour forcer votre attention et la concentrer tout entière sur l'objet principal, sur la figure dont les yeux semblent vous suivre et vous communiquer une émotion véritable.

Rien de plus répandu que cette sotte opinion, que le portrait est un genre secondaire. Qu'y a-t-il pourtant de plus intéressant que les traits d'un homme célèbre ou que la naïve représentation d'une jeune et belle personne, à moins que vous ne préfériez à des yeux brillants de santé,

à des lèvres fraîches et vermeilles, et à tout ce que la jeunesse peut répandre de charmes sur un visage, ces figures insipides qui se tordent et se démènent dans de grands tableaux où on ne sent que l'effort, et qui vous laissent de glace ?

Le peintre de portraits n'a qu'à copier, dites-vous? le modèle est devant lui ; qu'il le saisisse. Mais avec les traits qui forment la physionomie, vous voulez une âme qui les échauffe et qui y respire. Le peintre qui crée un tableau, le voit ou croit le voir dans son imagination ; mais qui le contraint de suivre telle ou telle donnée, et, quand il en vient à l'exécution, qui me prouve qu'il ait retrouvé sur la toile seulement une ombre effacée de ce qu'il avait conçu ?

Il n'est point d'artiste, point d'écrivain qui n'ait mille fois composé avec le désir de rendre précisément ce qui lui vient dans l'esprit. Je suppose la volonté la plus ferme, la tête la plus active à poursuivre ses pensées, ne lui échappent-elles pas souvent à mesure qu'elles lui viennent? On n'en donne alors que la moitié, que le quart ; quelquefois l'une vous mène à l'autre de telle sorte que vous oubliez la première. La fantaisie, un hasard heureux, peuvent faire prendre à vos idées une tournure différente. Soit, au contraire, un portrait, Napoléon par exemple, dont il faut saisir les traits, un homme que tout le monde pourra voir afin de comparer la copie au modèle : il s'agit de le faire revivre, de lui donner le mouvement et la saillie sur cette surface muette, et de montrer pourtant tout ce qui l'entoure, de peindre jusqu'aux moindres détails, sans distraire l'attention que demandent les traits du visage. Voilà, et j'en demande pardon à tant de peintres soi-disant d'histoire, qui, à vrai dire, ne peignent pas mieux l'his-

toire que la fable, voilà ce qu'on peut aussi regarder comme des difficultés.

J'entends parler de la dignité du genre : de toutes les dignités, celle-ci est, à mon avis, la plus mince. La véritable est celle que l'homme imprime à son ouvrage ; un genre digne, c'est celui qui est porté à la perfection.

Quant à Lawrence, il est, avec ses beautés et ses défauts, ou, si l'on aime mieux, avec son genre inférieur, un homme du premier rang. Il n'a point eu de rivaux dans la peinture des femmes et des enfants. Le portrait du pape, qui fournit l'exemple d'une autre espèce de mérite, prouverait la mobilité comme l'élévation de son talent, si rien de tout cela avait besoin d'être prouvé.

Quelques personnes ont prétendu que, tout remplis de beautés que pouvaient être ses ouvrages, ils risquaient de corrompre le goût.

On peut dire à cela qu'un grand artiste n'a jamais été considéré comme devant répondre de toutes les sottises qui peuvent se faire à propos de ses écrits ou de ses peintures. On aurait le plus grand tort d'en vouloir à l'illustre Gœthe, par exemple, pour tous les Allemands doués d'une sensibilité trop vive, que la lecture de Werther a fait se jeter à la rivière ou se pendre.

Quand même encore il serait démontré qu'un bon ouvrage peut perdre le goût, il resterait à décider jusqu'à quel point il est convenable de préférer le bon goût aux bons ouvrages.

ESSAI

SUR

LES ARTISTES CÉLÈBRES

RAPHAEL[1]

Il ne nous reste sur la vie des grands maîtres que peu de renseignements auxquels l'histoire puisse se fier. Il est fâcheux que nous soyons si mal servis dans le désir naturel de nous instruire de ce qu'ils ont été, de la vie qu'ils ont menée; car le plaisir de jouir de leurs ouvrages ne nous suffit pas : nous voudrions faire connaissance avec leurs personnes, bien plus, avec leurs bizarreries et leurs passions; nous aimerions au moins à les trouver des hommes comme nous, dans la partie la plus vulgaire de la vie. Peut-être est-ce un secret sentiment de jalousie qui nous fait désirer de les rapprocher de nous, en les abaissant à notre niveau. Peut-être est-ce un sentiment de ce genre qui a contribué à défigurer leur histoire, les montrant quelquefois sous un jour trop défavorable, comme aussi

1. Extrait de la *Revue de Paris*, tome II, 1830.

une admiration excessive s'est plu souvent à les exalter outre mesure. Presque toujours les événements de leur vie ont été arrangés selon le caractère qu'on leur supposait d'après leurs ouvrages. Tantôt ce sont des apologies écrites par leurs élèves et leurs amis; tantôt ce ne sont qu'anecdotes et traditions incertaines, recueillies par des hommes d'une époque postérieure à celle où ils avaient vécu.

On a eu de la peine à se figurer qu'ils étaient souvent des hommes simples, s'ignorant presque eux-mêmes; échauffés, à la vérité, par une passion douce pour leur art, dont ils faisaient l'occupation la plus chère de leur vie; poussés plutôt par un désir d'exprimer les idées qui les remplissaient, que de jouer un rôle et de poursuivre un fantôme de réputation.

En général, on ne s'est occupé d'eux qu'après leur mort, ou du moins après que, leurs ouvrages ayant jeté beaucoup d'éclat, il était difficile de remonter aux événements qui avaient entouré le berceau de leur renommée. On peut donc dire qu'ils ont reçu la noblesse de leurs ouvrages au rebours des gentilshommes, enfants souvent dégénérés d'illustres pères. Cet éclat de leurs travaux, en rejaillissant sur leurs personnes, est venu trop tard pour adoucir l'amertume d'une vie souvent pleine de traverses, et n'a presque jamais servi qu'à éclairer leurs derniers pas dans une carrière pénible.

Leurs ouvrages n'ont pas été mieux jugés que leur personne n'a été connue. Ces hommes extraordinaires vivaient au milieu d'une autre civilisation, qui introduisait des différences dans leurs rapports avec leurs contemporains; ce qui peut expliquer la fausseté des jugements dont leur talent a été l'objet parmi nous.

D'abord, leur vie était plus laborieuse et plus retirée que celle des artistes de nos jours; ils avaient aussi des idées plus grandes. Dans ces dispositions, ils devaient songer à se satisfaire avant tout. Ils riraient de pitié s'ils revenaient au monde, à nous voir traiter les arts comme nous le faisons, nous pour qui le succès est tout. Ils pensaient bien autrement à frapper l'imagination, et attachaient aussi bien moins de prix à certaines recherches de détails qui nuisent, dans les ouvrages modernes, à l'impression de l'ensemble. Les juges, à présent, sont plus difficiles, et ne passent pas légèrement sur quelques négligences, même au prix de grandes beautés. L'artiste, pour les satisfaire, est obligé de s'épuiser sur un ouvrage; la peur devient sa muse, et le sourire du critique sa récompense. Qu'il y a loin de cette marche timide à l'audace et à la rapidité d'exécution des anciens peintres! Ils n'auraient pu s'accommoder de juges aussi consciencieux, qui ne veulent que le bien de l'art, et qui font mourir de désespoir les artistes. D'ailleurs ces peintres, vraiment pressés de produire et de faire vivre leur âme dans leurs peintures, n'avaient pas le temps de penser aux gens délicats. Il fallait tel jour être inauguré dans sa paroisse, et le peuple, en voyant paraître son saint patron, ne songeait qu'à l'adorer; ceux qui avaient de l'âme comprenaient de reste celle de l'artiste.

Nous n'avons pas plus maintenant la dévotion aux saints que la dévotion au beau. Nous avons fait fuir tous les dieux : à qui s'adressera-t-il donc ce malheureux peintre? où rencontrer cette sympathie brûlante du public, des grands maîtres? Dans un état plus prospère, et sous le régime de lois bienfaisantes et égales, les mœurs s'adoucissent, mais la vivacité des impressions diminue. Au

milieu de ces républiques turbulentes de l'Italie, où chaque citoyen se couchait tout vêtu, la dague au côté, à Pise, à Florence, où au sortir d'une partie de plaisir on n'était pas bien sûr de retrouver son lit, et où l'on s'éveillait souvent à la lueur des torches de la guerre civile, on était plus homme de premier mouvement : on pouvait se passionner pour des peintures, pour des images. Le Giotto fit un certain tableau qui ravit d'enthousiasme toute la population de Florence. Le tableau fut porté dans les rues, couvert de guirlandes et suivi en cérémonie des magistrats de la république et des citoyens charmés. On rendit au peintre des honneurs publics; ce fut un triomphe comme ceux des vainqueurs à Rome, et cela pour quelques images de saints d'un style renfrogné, qui aujourd'hui ferait hausser les épaules à un bourgeois de Paris.

Il faut à cet amateur de nos jours un beau salon bien éclairé, où la bonne compagnie se donne rendez-vous à de certains jours. Là, entouré de tableaux de toute espèce, il recueille une sorte d'impression douteuse qui ne serait qu'une fatigue à cause de l'effet discordant de tant de bigarrures qui lui tiraillent les yeux, n'était le plaisir de vanité qu'il trouve à faire briller son savoir et à refaire à son aise les tableaux qui le choquent. Mais envoyez-le dans une église admirer un tableau solitaire dont l'effet doublerait pour une âme sensible; montrez-lui en plein air la peinture du pauvre Giotto, ou menez-le devant ces grandes fresques toutes noires du Vatican, de si âpres plaisirs ne seront plus de son goût. Autant vaudrait, après son travail de Bourse ou de bureau, lui offrir quelques-uns de ces délassements de Spartiate, tel que le disque ou le ceste, ou quelque régal dans le genre du brouet noir.

Qu'on me pardonne ces réflexions préliminaires qui ne s'appliquent pas plus à Raphaël qu'à tout autre peintre ; qu'elles servent seulement à établir qu'il n'est pas facile de mettre les gens du monde au point de vue nécessaire pour leur faire apprécier nettement le genre de supériorité qui brille dans les ouvrages des anciens artistes ; que nos mœurs n'étant plus les mêmes, et la manière de prendre du plaisir et d'être affecté des choses ayant changé, c'est une sorte d'étude ou de plaisir d'érudit. On pourrait leur dire ce que les Lacédémoniens répondaient aux étrangers qui trouvaient peu de saveur aux repas de Lycurgue : Il vous manque un excellent cuisinier, savoir, l'appétit que donnent l'exercice et une santé robuste. Il manque à la plupart des gens qui veulent devenir des connaisseurs l'assaisonnement que donnent la passion, l'amour du simple et du vrai.

En second lieu, le plus grand nombre des écrits sur cette matière est plus propre à égarer qu'à conduire, et de tous les sujets qui ont occupé l'oisiveté des critiques, il n'en est pas où l'ignorance ait pris plus de liberté avec le bon sens. On a classé, divisé, distingué les mérites divers, en n'ayant égard qu'à une routine aveugle. Il semble qu'on ait tout dit sur la grâce de l'Albane, la pureté de l'antique, la grossièreté de Rembrandt, etc., etc. Tout cela est devenu proverbe en quelque sorte, et a fourni quantité d'à-propos, même aux poëtes. Il pourra paraître étrange de voir contredire, en quelques points, des opinions si décidées : mais qu'on ne voie pas dans ce projet conçu timidement l'envie d'introduire à toute force des idées nouvelles et de refaire l'éducation de ceux qui ont des idées arrêtées ou se sont arrêtés à celles des autres ; la tâche serait trop difficile. Le plaisir de s'occuper d'ob-

jets si intéressants et de se rendre compte d'impressions si vives et si naturelles suffit bien pour se jeter dans cette carrière, quelque insuffisance qu'on puisse se reconnaître pour la parcourir convenablement.

Le nom de Raphaël rappelle à l'esprit tout ce qu'il y a de plus élevé dans la peinture, et cette impression, qui commence par être un préjugé, est confirmée par l'examen chez tous ceux qui ont le sentiment des arts. La sublimité de son talent, jointe aux circonstances particulières dans lesquelles il a vécu, et à cette réunion presque unique des avantages que donnent la nature et la fortune, l'ont mis sur un trône où personne ne l'a remplacé, et que l'admiration des siècles n'a fait qu'élever davantage. C'est une espèce de culte que le respect de la postérité pour ce grand homme, et il est peut-être le seul, parmi les artistes de toutes les époques, je n'en excepte pas les poëtes, qui soit comme le représentant ou le dieu lui-même de son art. Son caractère plein de douceur et d'élévation, ses inclinations nobles, qui le firent rechercher par tout ce que son époque avait d'hommes éminents, jusqu'à la beauté de sa figure et à sa passion pour les femmes, ajoutent dans l'imagination à l'attrait de ses ouvrages; ensuite sa mort prématurée, sujet de regrets éternels et qui fut un malheur public au milieu de l'époque brillante où fleurirent tous les beaux génies de l'Italie.

Raphaël n'a pas plus qu'un autre atteint la perfection; il n'a pas même, comme c'est l'opinion commune, réuni à lui seul le plus grand nombre de perfections possibles; mais lui seul a porté à un aussi haut degré les qualités les plus entraînantes et qui exercent le plus d'empire sur les hommes: un charme irrésistible dans son style, une grâce vraiment divine, qui respire partout dans ses ouvrages,

qui voile les défauts et fait excuser toutes ses hardiesses.

Le bonheur le plus rare lui fournit, dès son entrée dans la carrière, l'occasion de développer son talent, et il lui arriva ce qui n'était possible qu'à cette époque si favorable aux arts.

Jules II avait fait décorer une grande partie du Vatican par tout ce qu'il y avait alors d'artistes habiles. Bramante, son architecte, lui présente un jeune homme, son neveu, et lui demande de l'employer. Après un essai magnifique qui ravit d'admiration le pape, Raphaël est chargé de la totalité des embellissements du palais. La grande âme de Jules II avait compris le génie naissant du peintre. Aussitôt sont effacées les fresques commencées ou terminées; Raphaël, qu'on chargeait d'une si grande entreprise, n'était guère connu que par quelques peintures, dans lesquelles nous trouvons bien à présent l'aurore de ses grandes qualités, mais qui, dans les essais d'un homme encore si jeune, ne pouvaient guère passer que pour une continuation de la manière de son maître.

Je ne détaillerai pas les mérites si connus de ses célèbres fresques dont la description est partout, les bornes de cet article ne me permettant guère que les considérations les plus générales. On sait qu'à partir du moment où sa première fresque fut achevée[1], le succès qu'elle obtint lui valut, avec la continuation de travaux inesti-

1. C'est celle de *la Dispute du Saint-Sacrement*, appelée ainsi je ne sais pourquoi. C'est une réunion de docteurs, d'évêques, de pères de l'Église, personnages enclins à la dispute, à la vérité, mais qui, dans l'œuvre de Raphaël, sont assis paisiblement, et semblent même à peine attentifs à la présence de la Trinité, figurée au-dessus d'un autel. Tout cela ne semblera peut-être pas composer un tableau bien expressif ni bien intéressant; mais la peinture, qui a ses bornes, a aussi des sources de plaisir inconnues en poésie, trésors dont celle-ci n'approcherait qu'en faussant sa destination.

mables où il put se donner toute carrière, une faveur universelle qui s'attacha dès lors à tout ce qu'il produisit. La confiance dans leurs propres talents ne manque jamais aux plus modestes, mais elle est une pâture stérile et plus qu'insuffisante quand l'assentiment public ne vient pas au secours de cette foi, qui peut chanceler faute de cet appui. Raphaël n'eut donc plus qu'à produire sans avoir à lutter contre la mode ou contre la prévention. Heureux peintre! la mode ne le trahit pas plus que son génie. Nous aurons plus d'une occasion de nous récrier sur la rareté d'une pareille rencontre.

Raphaël, tout jeune et connu à peine, n'avait pas été effrayé de se mettre du premier coup en parallèle avec les docteurs de son art, avec ceux qui avaient pour eux la vogue et l'expérience. Il ne fut pas étourdi du succès qui suivit sa tentative et de son triomphe sur ses rivaux. Dans ce qui suit, c'est toujours la même facilité, mais toujours aussi la même application. Doué de l'invention la plus heureuse, il s'aidait de tous les secours étrangers, retrempait pour ainsi dire son génie aux sources voisines de grandeur et de beauté, et se renouvelait ainsi lui-même par l'étude de l'antique et des grands artistes de l'Italie qui l'avaient précédé. Beaucoup de critiques seront peut-être tentés de lui reprocher ce qui me semble à moi la marque la plus sûre du plus incomparable talent, je veux parler de l'adresse avec laquelle il sut imiter, et du parti prodigieux qu'il tira, non pas seulement des anciens ouvrages, mais de ceux de ses émules et de ses contemporains.

Il y a plusieurs manières d'imiter : chez les uns, c'est une nécessité de leur nature indigente qui les précipite à la suite des beaux ouvrages. Ils croient y rallumer leur

flamme sans chaleur, et appellent cela y puiser de l'inspiration. Il leur semble aussi qu'un chef-d'œuvre est comme un grand homme, dont on dit communément qu'il appartient au monde entier; ils se font l'illusion de croire qu'en déchiquetant misérablement un ouvrage pour se l'approprier, ils ne font que rentrer dans un bien qui est à eux, qui ne leur a été ravi que parce qu'ils sont venus un peu trop tard. Même ils en veulent presque à ceux qui leur ont de la sorte et à l'avance volé leurs idées.

Chez les autres, l'imitation est comme une condition indispensable du succès. C'est celle qui s'exerce dans les écoles, sous les yeux et sous la direction d'un même maître. Réussir c'est approcher le plus possible de ce type unique. Imiter la nature est bien le prétexte, mais la palme appartient seulement à celui qui l'a vue des mêmes yeux et l'a rendue de la même manière que le maître. Ce n'est pas là l'imitation chez Raphaël. On peut dire que son originalité ne paraît jamais plus vive que dans les idées qu'il emprunte. Tout ce qu'il touche, il le relève et le fait vivre d'une vie nouvelle. C'est bien lui qui semble alors reprendre ce qui lui appartient, et féconder des germes stériles qui n'attendaient que sa main pour donner leurs vrais fruits.

Deux hommes ont eu sur le talent de Raphaël une influence extraordinaire : Masaccio et Michel-Ange[1]. Ils ont fait de lui, si on peut le dire, deux hommes différents

1. Le lecteur sentira qu'il ne faut pas confondre ces deux grands artistes avec la foule de ceux que Raphaël a fait oublier en les imitant. Pour Michel-Ange, cela va sans dire ; mais, pour ce qui concerne Masaccio, il est nécessaire d'insister sur cette remarque, parce qu'il est moins généralement connu et moins apprécié. Raphaël lui doit des inspirations charmantes. Dans ses fameux cartons d'Hampton-Court, notamment, il lui a emprunté des figures entières sans en changer la moindre intention.

dans les deux époques qui partagent sa vie. Parlons d'abord de Masaccio.

La postérité, qu'on dit si juste, apparemment pour consoler ceux qui n'ont pas la faveur de leur siècle, a mal traité bien des hommes dignes d'un meilleur sort; ou plutôt, l'ingrate qu'elle est, elle a souvent immolé une gloire ancienne à une nouvelle. Elle a caché la figure de Masaccio derrière les rayons dont elle a entouré Raphaël; et peut-être qu'un demi-siècle plus tard un si beau génie eût eu une destinée toute contraire. Né misérable, presque inconnu pendant la meilleure partie de sa courte vie [1], il a opéré à lui seul dans la peinture la révolution la plus importante qu'elle ait subie. C'est de lui que date la splendeur de l'école italienne. Jusque-là elle n'avait point rencontré ce charme qui lui est particulier, des expressions vraies jointes à une grande beauté et à une grande pureté. Les mérites et les défauts des peintres italiens qui l'ont précédé se confondent avec ceux des écoles allemandes, quoique dans le *Giotto*, *Cimabue* et quelques autres un peu postérieurs, tels que *Gozzoli*, *Orgagna*, etc., la tendance vers la beauté fût déjà sensible.

Masaccio agrandit le caractère du dessin : il débarrassa ses figures de ces plis mesquins et serrés autour du corps comme des langes, qui semblaient les emprisonner plutôt que les couvrir. Il connaît les raccourcis, et ses figures ont vraiment de la vie et du mouvement. Dès lors le retour vers la sécheresse des premiers âges fut impossible. Qui peut dire ce qu'il eût rencontré de perfections

1. Il mourut à vingt-sept ans, et l'on ne sait pas même son nom de famille. *Masaccio* est une espèce de sobriquet à l'italienne, qui vient de *Tomaso, Thomas*. Il emporte même une idée de ridicule et de mépris; ce qui vient, à ce que croient les historiens, de ce que Masaccio était négligé dans ses vêtements et sur sa personne, par suite de son application excessive au travail.

nouvelles dans un âge plus mûr ; et qui affirmerait qu'il n'eût pas effacé Raphaël lui-même ? La douceur de ses mœurs et une vie presque ignorée ne purent trouver grâce aux yeux de l'envie. Le poison trancha ses jours, et il expira au milieu de ses chefs-d'œuvre, à un âge où d'autres s'essayent encore.

Il serait peut-être bien hardi de marquer sa place à côté de Raphaël, ce qu'on est tenté de faire si l'on remarque combien ce dernier a profité de ses inventions ; mais on peut bien dire au moins que le hasard seul a disposé des rangs. Raphaël est arrivé à ce point précis où l'art devait ouvrir tous ses trésors à une imagination comme la sienne. Cela est si vrai, qu'à cette époque non-seulement les plus brillants génies se développèrent, mais l'impulsion fut générale vers le beau. On y découvre le talent dans la foule des simples ouvriers dont la main décorait les églises et les palais. La perfection paraît à la fois dans tous les genres. Venise a le Giorgion, le Titien et leurs élèves qui inventent la couleur ; Michel-Ange, Léonard de Vinci, le Corrége, tous génies divers, paraissent à la fois, et la virilité de leur talent semble ne pas avoir eu d'enfance. La France même se réchauffe aux rayons de cette lumière universelle ; l'Italie ne peut rien mettre au-dessus des prodiges que la sculpture et l'architecture enfantent sur notre sol, dans cette brillante époque si justement appelée *renaissance*. C'est bien alors que le goût sévère des anciens fit alliance avec la hardiesse et l'imagination des gothiques. L'antique ne fut pas, comme chez nous, une ridicule mascarade. On ne s'affubla pas de Grec et de Romain avec la fureur puritaine des réformateurs de la peinture moderne. La simplicité des proportions grecques s'introduisait dans les édifices,

dans les meubles et les décorations de toute espèce : elles n'avaient que plus de piquant en s'animant de tous les détails pleins de caprice de l'architecture sarrazine.

Pour ne parler que de Raphaël, qui a été comme le représentant de la peinture à cette époque, son heureuse nature lui donna toute la souplesse nécessaire pour tirer parti de ce qui avait été fait jusqu'à lui, et toute la hardiesse qui fait tenter des routes nouvelles et reculer les bornes d'un art. Mais ces bornes posées par son génie et celui de ses contemporains, il dut presque les franchir. L'audace de cette époque et le génie ardent de ces grands hommes avaient conquis un monde tout entier : il n'y avait plus rien devant eux que la décadence, qui commença vite. Ce fut comme cet instant rapide d'éclat et de fraîcheur qui dure si peu chez une belle femme. Cette union de la force et de la grâce naïve ne fut qu'un éclair. La force seule demeura ; mais le charme tiré de la simplicité disparut sans retour, et l'enflure même ne tarda pas à succéder à la vraie grandeur. Ce ne fut pas tout à fait la faute de ces hommes rares ; ce fut la nécessité des temps : c'est celle du temps qui marche toujours. Telle est aussi celle du génie qui ne peut rester oisif ni stationnaire.

A peine âgé de trente ans, Raphaël ayant atteint la perfection dans les peintures de Sienne, dans l'école d'Athènes, la dispute du Saint-Sacrement et tant d'autres beaux ouvrages, frappé aussi de la hardiesse de Michel-Ange, ajoute à sa manière. Les formes gigantesques prennent insensiblement la place de la simple grandeur qui brille dans les productions de son moyen style. C'est encore Raphaël; mais il semble voyager sur un sol étranger. La vue des êtres sublimes inventés par Michel-Ange l'avait ému profondément et l'avait presque fait

douter de lui-même. Les peintres de Venise l'éblouissent à leur tour, et il inclinait encore vers cette nouveauté où il eût sans doute montré une supériorité remarquable, quand la mort cruelle vint interrompre une vie déjà si pleine et dont chaque jour semble marqué par un chef-d'œuvre.

Raphaël avait paru à point nommé pour donner à l'art une magnifique impulsion, et quoique ce soit peut-être un blasphème de dire qu'il mourut à temps pour sa gloire, on peut craindre que, quelque élévation qu'il eût atteinte dans une manière nouvelle, il n'eût pas rencontré l'équivalent de ce qu'il perdait au change. Quoi qu'il en soit, rien ne montre mieux combien les qualités intellectuelles l'emportent sur celles qui sont purement d'exécution que le peu d'honneur qui fut fait à son héritage par ses disciples. C'étaient des maîtres habiles et possédant à un aussi haut degré que lui tous les procédés de l'art; mais parmi eux il ne se rencontra pas de rival qui pût lui être comparé, même de loin, pour la création et pour la pensée. Ils gâtent et font presque haïr les mêmes choses qui nous eussent charmés sortant de ses mains. Les défauts seuls deviennent saillants, ou plutôt ils changent en défauts les qualités les plus brillantes.

A partir de cette époque, qui fut pour les arts un jour éclatant et presque sans aurore, l'inspiration diminue. Les grands artistes du siècle de Léon X avaient dû leur splendeur à l'imitation de ceux qui les avaient précédés; ceux qui suivirent se perdirent par ce moyen. Les hommes ont un aveugle besoin de nouveauté qui les refroidit promptement sur les beaux ouvrages, et le règne n'en est pas plus long que celui des plus médiocres produits d'un goût dépravé. A dater du moment où une bévue de la mé-

decine[1], qui ferait haïr la saignée dans tous les âges, arrêta le grand Raphaël au milieu de sa gloire, les grands génies ne brillent dans la peinture que comme des flambeaux dans une nuit profonde. L'admiration qu'ils inspirèrent ne fut plus un écho qui retentit dans tout un siècle, tel que celui de la renaissance, où le sentiment du grand et du simple était partout. Les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture devinrent aussi insensiblement des objets d'un luxe orgueilleux, plutôt qu'une nourriture de l'âme et un besoin de l'esprit comme au temps de Raphaël. La peinture se borne peu à peu à des tableaux de chevalet, propres seulement à être placés les uns près des autres dans des galeries; mais adieu les décorations magnifiques des temples et des palais, plus de cet intérêt passionné qui jaillit d'une peinture faite pour une place, et que l'artiste a tracée sur une muraille dans l'espoir que l'impression en serait éternelle. Nous suivrons ce progrès funeste dans la vie des grands maîtres, jusqu'aux époques de décadence où nous sommes arrivés, et qui ne tarderont pas à faire des arts du dessin une espèce de sens perdu ou de souvenir vague comme ceux de Pythagore quand il se rappelait ses transmigrations antérieures.

Ces idées justes ou fausses, mais qui ne sont pas de la mauvaise humeur contre un siècle recommandable à d'autres égards, s'expliqueront d'elles-mêmes par la suite. Encore quelques réflexions sur le talent de Raphaël.

C'est sans doute par un mouvement de jalousie que Michel-Ange disait que Raphaël devait tout au travail. Au contraire, tout chez lui porte l'empreinte de la facilité. Il

1. On croit communément que Raphaël mourut d'épuisement, après une partie de débauche. C'est un conte qu'il est bon de démentir. Les historiens les plus rapprochés de lui ne font mention que d'une saignée faite mal à propos.

semble qu'il n'ait jamais réfléchi un instant pour produire; ses moyens d'exécution même ne semblent soumis à aucun calcul. La main a obéi, comme par instinct, à une abondance d'idées prodigieuses si grande, que le choix était impossible. De tous les aspects sous lesquels on peut saisir une chose, Raphaël réalisait le premier qui s'offrait à lui, embarrassé qu'il eût été de prendre un parti au milieu des richesses de son imagination; et avec cela la sobriété la plus merveilleuse; une mesure constante; jamais d'extravagance, de trivialité, de bassesse : je n'entends pas de celle que certains critiques croient voir dans un nez fait de telle ou telle manière et plus ou moins conforme à l'antique, personne plus que Raphaël n'ayant usé librement de toutes les formes de la nature. Il plaçait la noblesse dans la propriété de chaque chose, dans sa convenance, dans le juste rapport de l'ensemble et des détails.

Sa dignité n'est pas la dignité un peu théâtrale du Poussin, dans laquelle il semble toujours que le peintre avait besoin d'un certain effort pour soutenir un ton qui ne lui est pas familier. Ce n'est pas la grâce élevée, mais quelquefois mignarde, de Léonard de Vinci; c'est une élégance dont le modèle n'est nulle part; une verve pudique, si l'on ose le dire, une manifestation terrestre d'une âme qui converse avec les dieux. Ce n'est pas la pompe, l'éclat d'idées, la profusion, quelquefois indiscrète, des peintres vénitiens. Dans ses dispositions les plus simples, comme dans ses vastes compositions pleines de majesté, son esprit répand partout, avec la vie et le mouvement, l'ordre le plus parfait, une harmonie enchanteresse.

Il n'est jamais banal. On ne trouve point chez lui de ces figures, que je ne sais quel autre peintre appelle plaisamment figures à louer, espèce de remplissages insi-

pides qu'on rencontre dans tant de tableaux. Il n'a pas attaché une importance extrême à ce que toutes les parties de ses peintures fussent traitées ou terminées avec un soin excessif; car ce scrupule se rencontre plus souvent qu'on ne pense avec l'absence de toute expression. Il a seulement voulu que rien n'y fût froid et inutile; que rien ne s'en pût détacher pour être appliqué à volonté ailleurs. C'est ainsi qu'il faut entendre ce mot de lui à un homme curieux qui lui demandait s'il pouvait se rendre compte des moyens qui l'avaient élevé si haut; il lui dit que c'était *en ne négligeant rien.*

MICHEL-ANGE [1]

Io del mio duol quest'uno effetto ho caro,
Ch'alcun di fuor non vede
Chi l'alma attrista, e i suoi desir non ode;
Ne temo invidia, o pregio onore o lode
Del mondo cieco. . . . .
. . . .
E vo per vie men calpestate e sole.

J'ai du moins cette joie au milieu de mes chagrins, que personne ne lit sur mon visage ni mes ennuis ni mes désirs. Je ne crains pas plus l'envie que je ne prise les vaines louanges de la foule ignorante. . . . . et je marche solitaire dans les routes non frayées.

Poésies de Michel-Ange.

I

Michel-Ange descendait d'une très-ancienne famille du territoire de Reggio, qui avait été alliée aux premières maisons de l'Italie, même au sang impérial, disent plusieurs de ses historiens; car Béatrice, sœur de Henri II, avait épousé le comte Boniface de Canossa, alors seigneur de Mantoue, l'un des ancêtres de Michel-Ange, et de ce mariage était née la célèbre comtesse Mathilde.

Le nom de Canossa ou Simoni Canossa avait été changé en celui de Buonarroto ou Buonarroti, sous lequel le grand artiste est connu, parce que, plusieurs membres de la

1. Extrait de la *Revue de Paris*, tome XV, 1830.

famille l'ayant porté conjointement avec le nom principal, il était insensiblement devenu le surnom et enfin le seul nom de la famille [1].

Tous ces détails de filiation et de naissance semblent indifférents dans la vie d'un homme comme Michel-Ange. Il est bon pourtant de faire connaître que ces avantages, qui eussent pu le favoriser dans toute autre carrière, ne servirent qu'à augmenter les difficultés qu'il rencontra dans celle des arts, cette profession ayant paru à toute sa parenté indigne d'un homme de naissance. Au reste, toute cette gentilhommerie n'avait pas porté bonheur à ses illustres ancêtres, ni à son père, puisqu'à la naissance de ce fils, qui devait bien autrement consacrer le nom de sa famille, il se trouvait extrêmement pauvre, vivant chichement à Florence d'un petit emploi obscur. C'est avec beaucoup de peine qu'il était parvenu à élever son fils, d'autant plus que, frappé de son esprit précoce et voulant, malgré sa pauvreté, l'élever d'une façon libérale, il lui avait donné un maître de grammaire et de belles-lettres.

Le jeune enfant ne fut que médiocrement attiré vers cette étude, qui faisait l'ambition de son père. Il avait déjà donné la préférence à l'art qui devait l'illustrer avant tous les autres. Il avait fait par les rues, où il polissonnait au lieu d'étudier la grammaire, la connaissance d'un certain Granacci, qui étudiait la peinture sous Dominique Ghirlandajo, le maître le plus habile qui fût alors dans Florence. Il n'en fallait pas tant pour être irrésistiblement entraîné vers le dessin. Le jeune homme lui fournit tous les moyens possibles d'étudier et de se livrer à son goût dominant. Il lui prêta des gravures, des dessins, lui fournit même

1. Le pape Léon X accorda aux Buonarroti, entre autres privilèges, celui de joindre à leurs armes la *boule* de l'écu de Médicis avec trois lis d'or.

des couleurs et des pinceaux, de sorte qu'encouragé par ses premiers essais[1], le jeune Michel-Ange dit adieu à la grammaire et au professeur.

Ces essais étonnèrent tout le monde dans Florence. Il est permis de croire aussi qu'on n'était pas alors très-difficile, ou que l'âge si tendre du jeune artiste disposait les esprits à l'admiration, car il n'avait guère alors que dix ou douze ans. Il n'y eut que son bonhomme de père qui ne voulut pas partager l'enthousiasme général. Il s'affligeait sincèrement d'avoir un mauvais sujet de fils, qui courait les boutiques des peintres et des vendeurs d'images, et se prenait de passion pour un métier si peu conforme à sa naissance. Ce fut bien pis quand, par un effet du hasard, se développa chez lui le talent de la sculpture[2]. Le père soutint qu'il ne consentirait jamais à faire de son fils un tailleur de pierres, profession qui ne lui semblait

1. Granacci lui avait donné une estampe allemande représentant saint Antoine tourmenté par les diables; Michel-Ange en fit un tableau en y ajoutant de lui-même tout ce qu'il put imaginer pour rendre la scène plus frappante. Ainsi il s'en allait chaque jour au marché au poisson étudier les formes et les couleurs les plus bizarres, pour en faire des monstres de son invention. Ce morceau singulier excita surtout la jalousie de Ghirlandajo. Ce fut bien autre chose quand il se fut avisé de le représenter lui-même grimpé sur une échelle au milieu d'une chapelle qu'il était occupé à peindre à Sainte-Marie-la-Neuve avec quelques Allemands. L'artiste enfant avait copié non-seulement le lieu, mais la tournure des différents personnages, leurs habits et leurs attitudes. Ghirlandajo fut forcé d'avouer que son élève en savait plus que lui; mais l'envie qu'il en ressentit fut cause qu'il ne tarda pas à lui interdire son atelier.

2. Michel-Ange regardait un jour avec une attention passionnée des sculpteurs qui restauraient des statues dans les jardins de Laurent de Médicis : il était fixé là par un attrait invincible. Ces ouvriers, devinant son ardeur, lui firent cadeau d'un morceau de marbre, qu'il se mit à ébaucher à l'instant même. Quelques jours après, Laurent, se promenant et examinant ses travaux, vit le jeune homme qui travaillait à polir son ouvrage déjà terminé : c'était une tête de faune que l'on conserve encore, je crois, à Florence. Il le prit dès lors en grande affection. Michel-Ange avait environ quatorze ans.

pas différer beaucoup de celle de sculpteur. Il crut voir toute sa race déshonorée par de si basses inclinations; et ce ne fut que sur les pressantes sollicitations de Laurent de Médicis lui-même, devenu le protecteur du jeune homme, qu'il voulut bien lui permettre de suivre son penchant.

Ce consentement, tardif à la vérité, ne fut pas le seul fruit que Michel-Ange retira d'une protection aussi puissante que celle de Laurent. Ce prince, dont les lumières étaient supérieures à son siècle, avait en même temps l'esprit le plus fin et le plus propre à apprécier le beau. L'audace du jeune Michel-Ange l'avait intéressé, et il ne cessa de lui continuer ses bontés jusqu'à sa mort. Il voulut l'avoir dans son palais, le fit même manger à sa table, et la société de tous les hommes supérieurs de son époque qu'il se plaisait à réunir près de lui ne contribua pas peu à développer dans Michel-Ange tout ce que promettait un si précoce génie. Le jeune homme y reprit le goût des lettres, avec lesquelles il s'était un peu brouillé à cause de l'entêtement de son père. Il y prit surtout cette élévation et ce goût de ce qui est bien et convenable, qu'on n'acquiert que dans la jeunesse, quand on a été entouré de personnes distinguées.

Un autre se serait endormi peut-être sous ce patronage puissant. Bien lui en prit au reste de mettre à profit pour ses études et la culture de son esprit le temps malheureusement trop court pendant lequel il put profiter d'aussi illustres exemples. La mort prématurée du grand Laurent vint, à peine après quatre années, le rejeter de nouveau dans la foule et à la merci de l'aveugle hasard : non pas que Pierre de Médicis, qui succéda à son père, lui ait retiré sa protection; mais en héritant du poste élevé d'un

si digne père, il n'en avait ni l'esprit ni les vertus; et le premier emploi qu'il fit du talent de Michel-Ange donnera une idée de sa manière de l'apprécier. Peu après la mort de Laurent, il était tombé à Florence une grande quantité de neige; Pierre voulut que Michel-Ange en fît une statue colossale dans la cour de son palais. Il se vantait beaucoup d'avoir à sa cour deux hommes rares : Michel-Ange et un jeune coureur espagnol dont l'agilité était si grande, que lui, Pierre, courant à cheval à toute bride, ne pouvait le devancer. Le parallèle valait l'idée de la statue de neige.

Un protecteur aussi ignorant ne méritait guère d'associer son nom à la gloire de Michel-Ange. La fortune ne tarda pas à retirer son appui au protecteur lui-même, et l'artiste, dégoûté d'une commensalité assez avilissante, n'attendit pas pour quitter Florence que les Médicis en fussent chassés, ce qui arriva bientôt. On prétend que ce fut sur la foi d'une vision effrayante d'un certain musicien de ses amis que la terreur s'empara tout à coup de Michel-Ange et le porta à se dérober promptement aux malheurs qui menaçaient la famille et les partisans de son patron. Le grand Laurent de Médicis était apparu au musicien, tout pâle, dans un accoutrement effroyable, déchiré et balafré, lui ordonnant d'aller avertir son fils du sort que ses étourderies lui préparaient. On pense bien que le musicien y regarda à deux fois avant de se charger d'une commission aussi délicate. Cependant l'ombre ayant insisté à plusieurs reprises, et ayant même gratifié le songeur d'un énorme soufflet, en punition de sa résistance, ce fut l'objet d'une consultation sérieuse entre le jeune Michel-Ange et son compagnon, qui se décida à tenter la démarche. Il arriva donc qu'au retour d'une partie de chasse et tout occupé d'autre chose que de remontrances, Pierre

se vit arrêté par le pauvre musicien, qui lui fit part, comme il put et en tremblant de tous ses membres, des charitables avis que son père lui envoyait du fond de son tombeau. Pierre, heureusement d'assez bonne humeur, se moqua du pauvre homme et de son rêve; mais Michel-Ange, à ce qu'assure le Condivi [1], ayant pris la chose au sérieux, se décida à tout abandonner. Nous aimons mieux croire que la prudence lui donna de plus sûrs avertissements, et le força à une démarche qui le mît à couvert du ressentiment du peuple de Florence contre tous ceux qui tenaient au parti des Médicis.

Le bonheur voulut qu'en voyageant à l'aventure par l'Italie il trouvât des occasions d'employer son talent. Il alla à Bologne, à Venise, où le tour particulier de son esprit lui valut des protecteurs qui employèrent ses talents pour la sculpture; ce qui ne put le détourner de revenir à Florence sitôt que les choses y furent calmées. C'est vers ce temps qu'il fit ce fameux Cupidon qu'il eut l'idée de faire passer pour antique en l'enfouissant et le barbouillant un peu, pour se donner la satisfaction de confondre l'ignorance d'un prétendu amateur des arts. On assure même que le cardinal qui fut le héros de l'aventure ajouta au ridicule que lui avait attiré sa méprise le tort honteux de refuser à l'artiste le prix convenu pour son ouvrage, quand il découvrit que ce qu'il avait admiré pour antique n'était tout simplement que l'ouvrage d'un très-jeune homme. Michel-Ange se consola facilement en se moquant de l'ignorant Mécène, et fit dans ce temps plusieurs beaux ouvrages dans lesquels il put montrer que ce n'était pas par hasard qu'il avait approché de la

1. Ascanio Condivi est un des historiens qui ont donné le plus de particularités sur la vie de Michel-Ange.

perfection de l'antique. Il fit entre autres un groupe en marbre de la Vierge tenant sur ses genoux le Christ descendu de croix, qui se voit encore dans l'une des églises de Florence.

A cette époque de sa vie se présente un fait presque incroyable.

Parvenu déjà à une réputation très-notable, et dans l'âge de la plus grande force, tout à coup son génie s'arrête. Ceci est une particularité peu connue. Pendant trois ou quatre ans, Michel-Ange ne touche plus un ciseau, ni un pinceau, ni un crayon; il vit à Florence sans rien faire, ou bien il lit les poëtes, fait lui-même des vers, étudie l'Ancien Testament.

Que peut-on voir là autre chose qu'une maladie de l'esprit, une crise particulière du talent? Il avait de vingt-six à trente ans. Des historiens attribuent un découragement si subit à une lacune momentanée dans les commandes de travaux dont jusqu'alors il n'avait guère manqué. Ceci est possible. Il faut un but aux efforts de l'artiste. Qu'on dise tant qu'on voudra que les grands talents aiment à suivre leurs fantaisies, que les sujets commandés les rebutent; il n'en est pas toujours ainsi. Il y a dans les plus grands esprits une aussi grande paresse. Travailler, tailler sa plume ou son crayon, n'est pas toujours un plaisir, comme le croient ceux qui se contentent de regarder faire tout cela; c'est plus souvent un enfer. Suer, monter sur le trépied, est une chose qu'on appréhende comme une opération pénible dont le succès est incertain; c'est une fièvre dont l'accès fatigue. Qu'un artiste ouvrier se mesure chaque matin sa tâche et l'accomplisse, rien de mieux. Ce n'est que par un travail opiniâtre qu'il peut saisir au passage quelques étincelles d'une chaleur dou-

teuse. Mais, par une singulière contradiction, celui qui vit avec un démon qui lui souffle ses inspirations craint souvent de le réveiller quand il sommeille, et de lui faire violence quand il résiste. Pour ces hommes-là, la nécessité d'arriver à temps, de remplir les conditions d'un sujet imposé par le premier venu, de peindre pour une place, excite la paresse par la nécessité. Il y a même un secret plaisir à triompher de la difficulté; il y a dans cette gêne quelque chose de piquant qui excite la verve. Est-ce que votre art n'est pas alors comme une maîtresse dont les petites rigueurs et dont les caprices entretiennent et réchauffent votre passion?

Allumer tous les jours et presque à la même heure ce feu précieux qui ne s'évapore pas en peinture entraînante ou en beaux vers sans vous laisser des traces profondes qui vous vieillissent et vous usent, c'est comme de transformer l'amour avec ses joies et ses douleurs en un triste hymen qui n'en est qu'une insipide réminiscence.

Michel-Ange désœuvré, n'ayant pas de demandes positives et de but fixe à ses travaux, cessa de travailler. L'ennui le prit; peut-être s'exagérait-il cet ennui et ce dégoût. Chose plaisante! lui qui devait encore tenir le sceptre de l'art à plus de quatre-vingts ans, peut-être se dit-il plus d'une fois à cette époque climatérique : « Je suis un homme fini, je n'ai plus d'idées, tous mes rivaux valent mieux que moi; la preuve, c'est que le public les favorise. On me dédaigne; peut-être je le mérite. Qu'importe la gloire! qu'importe l'avenir! » enfin toutes les folies qu'inspire le découragement.

Cet état d'inaction cessa enfin avec des occasions brillantes et inattendues d'exercer son talent.

En 1503, Alexandre VI étant mort et Pie III son succes-

seur n'ayant fait que paraître, Jules II arrive au pontificat.

A l'instant sa main puissante éveille tous les talents. C'est Michel-Ange qu'il lui faut d'abord. Ordre de quitter Florence et de venir à Rome. Jules n'eut pas besoin de le voir longtemps pour juger à qui il avait affaire. Ces deux hommes étaient vraiment faits l'un pour l'autre.

Jules II était excessif en tout. Tout ce que l'on peut concevoir de plus grand, de plus démesuré, de plus intrépide, était dans son génie. Constant, généreux, magnifique, né pour les armes, sa véhémente politique et ses intrigues mirent l'Italie en feu. Il n'était encore que cardinal, et déjà il faisait trembler le méchant Alexandre. Au milieu des horreurs de la guerre, il relève les arts, il appelle à lui le mérite. De tous côtés c'est le même feu, la même fureur. Il faut que tout soit extrême pour lui plaire.

Il fallait commencer avec Michel-Ange, qui, sortant d'un long repos, n'en était que plus impatient. Plusieurs mois se passèrent avant de rien décider. Enfin le pape s'arrête à l'idée de faire faire son propre tombeau. Ce monument devait être gigantesque, et le dessin l'en avait transporté. Michel-Ange part pour Carrare, afin d'en tirer la quantité de marbre nécessaire, et qui fut telle, qu'elle surprit tout le monde quand on la vit débarquée à Rome.

Pendant qu'il était dans les montagnes, occupé à l'en faire extraire, l'idée lui était venue de tailler en colosse un immense rocher qui commandait la mer, et d'en faire une espèce de signal pour les navigateurs. L'immense entreprise dont il était chargé lui fit abandonner cette idée.

Le croirait-on? non-seulement le magnifique tombeau ne fut pas exécuté, mais il faillit être l'occasion d'une rupture complète entre Michel-Ange et Jules II.

L'envie s'était éveillée en voyant une faveur si haute.

Bramante, architecte du pape, était ennemi secret de Michel-Ange. Il n'était pas seulement jaloux de son mérite, il redoutait encore sa censure à cause de malversations de différentes espèces dans les travaux dont il était chargé : c'était un grand dissipateur, qui trouvait tous les moyens bons pour se procurer de l'argent. Plusieurs des constructions dont il était chargé eurent, à différentes reprises, besoin d'être étayées à cause des mauvais matériaux qu'il y employait. Bramante, animé par sa haine, ne cessait de susciter des obstacles et s'efforçait en même temps de détourner le pape de son dessein, jusqu'à lui faire entendre qu'il était de mauvais augure de s'occuper de son tombeau. Cela ou autre chose parvint à amener un refroidissement dont Michel-Ange ne fut pas longtemps à s'apercevoir. Un jour, enfin, qu'il était allé demander à Sa Sainteté le reste de l'argent qu'il avait avancé pour le transport de ses marbres, le pape différa de le recevoir. L'artiste indigné retourne à l'instant chez lui, vend ses meubles, vend tout ce qu'il possédait à Rome, ou plutôt charge de ce soin son domestique, afin de s'éloigner sur-le-champ et de gagner le territoire de Florence.

Le pape sentit qu'il avait eu tort; mais il n'en était pas moins fort en colère de la grande vivacité de l'artiste. Pendant plusieurs mois, il employa les prières et les menaces pour le décider à retourner près de lui. On avait vu avec plaisir à Florence le retour de Michel-Ange, et Pierre Soderini, gonfalonier de la république, avait résolu de le mettre à profit pour faire orner de peintures la salle du conseil. Mais l'insistance et les menaces furieuses du pape lui firent abandonner l'entreprise[1]. Soderini enjoi-

1. Ce qui resta à Florence de ce court séjour de Michel-Ange, tout au plus de trois ou quatre mois, fut le fameux carton de la guerre de Pisans, qu'il fit

gnit à Michel-Ange de retourner à Rome, lui disant que la république ne se souciait pas de s'attirer une guerre à son sujet. L'artiste tenait bon. Il fut sur le point de passer en Turquie, et ne fut pas éloigné d'accepter la proposition que lui faisait le Grand-Seigneur, de venir construire un immense pont qui pût joindre Constantinople à Péra, malgré les représentations du gonfalonier, qui trouvait malséant de travailler pour des Turcs.

Après bien des pourparlers et des sollicitations, Michel-Ange consentit à retourner près du pape; mais ce ne fut qu'après avoir été investi de la qualité d'ambassadeur de la république; comptant un peu sur cette dignité pour se mettre à l'abri des premiers effets de la colère de Jules II. Ce dernier venait d'entrer en vainqueur dans Bologne, et ce fut là que Michel-Ange le joignit. Le pape était à table quand on lui amena le coupable : « Au lieu de venir à nous, lui dit Jules en colère, tu as attendu que nous allassions au-devant de toi. » Cependant Michel-Ange, à genoux, s'excusait comme il pouvait de la vivacité de sa démarche. Un des évêques qui étaient présents s'avisa, pour arranger la chose, de l'excuser sur ce que les artistes étaient d'ordinaire des gens grossiers, peu au fait des convenances, et déplacés dans tout ce qui n'est pas du ressort de leur art. L'intervention de ce malavisé fut très-utile en effet au pauvre artiste, mais non pas de la manière qu'il avait pensé; car Jules, lui donnant un

pour lutter avec une composition de Léonard de Vinci, également commandée par la république. Il représentait des soldats attaqués au moment où ils se baignent, et courant aux armes à moitié vêtus; très-beau sujet pour la peinture et tout à fait dans le génie de Michel-Ange. Ce morceau célèbre resta longtemps exposé à l'admiration dans une salle reculée. Il finit par être déchiré par les envieux, d'autres disent par des admirateurs trop passionnés qui en volèrent les morceaux.

coup de sa béquille, lui dit tout en colère : « Je vous trouve hardi de faire à un pareil homme, en notre présence, des reproches qui sont loin de notre pensée, et qu'il n'a jamais mérités. Ignorant vous-même, maladroit que vous êtes, sortez à l'instant de notre présence. » A la faveur de ce démêlé, dont il ne fut pas la victime, Michel-Ange rentra tout à fait en grâce. Jules lui commanda de faire en bronze sa statue colossale, pour être placée sur le frontispice de l'église de Saint-Pétrône à Bologne.

« Que lui mettrons-nous dans cette main, saint-père? demanda Michel-Ange en lui faisant voir le modèle qu'il était en train de faire ; un livre? — Un livre! dit Jules, mets-y une épée, je la sais mieux manier. Et celle-ci, reprit le pape en montrant l'autre main, donne-t-elle la bénédiction ou la malédiction? — Elle menace ce peuple de le châtier s'il n'est pas sage, » dit l'artiste.

La statue fut faite et placée ; mais les Bentivogli étant rentrés peu après dans Bologne, le peuple renversa et brisa sans scrupule l'image du conquérant, et du bronze dont elle était composée, et qui fut vendu à Alphonse d'Este, duc de Ferrare, on fit une pièce d'artillerie qui fut nommée *la Julienne*. La tête seule avait été conservée, et se vit longtemps à Ferrare.

C'est vers ce temps que le pape voulut employer Michel-Ange à peindre la voûte de la chapelle de Sixte IV. Bramante le lui avait mis en tête, dans l'espoir secret que l'artiste, forcé à un genre dont il avait perdu l'habitude, réussirait mal et pourrait se perdre dans l'esprit de son protecteur. Il est remarquable que ce fut à la jalousie de ses ennemis que Buonarroti dut d'être chargé d'un ouvrage qui devait faire sa gloire, et que réellement il n'entreprit qu'avec un extrême dégoût. Depuis longtemps il avait

abandonné la peinture. La pratique de la fresque lui était particulièrement inconnue. Il redoutait donc extrêmement de compromettre sa réputation dans un travail dont il ne se croyait pas capable.

Il représenta au pape que son métier était la sculpture. « La peinture, lui dit-il, est un art tout différent, dont je n'ai plus l'usage. Toutes mes études ont été tournées vers un autre but. » Rien ne fit. Il fallut entreprendre l'ouvrage. Dès le commencement, il lui parut impossible d'aller plus avant.

La voûte se composait de neuf compartiments, dans lesquels il s'agissait de peindre plusieurs histoires de l'Ancien Testament. A peine à la moitié du premier tableau, qui représentait le Déluge, toute la peinture commença à moisir et à se couvrir d'une croûte épaisse. Michel-Ange était ravi intérieurement de ce mauvais succès : « Je l'avais bien prévu, disait-il, vous le voyez : je ne sais comment m'y prendre; je serai arrêté à chaque pas. » Le pape, entêté dans son projet, envoya l'architecte San Gallo, qui trouva que l'enduit sur lequel la peinture était appliquée était trop détrempé, et que l'humidité, en ressortant du mur, était la cause de l'accident. Il n'y eut donc plus d'excuse quand la préparation eut été faite d'une manière plus convenable, et il fallut continuer.

Michel-Ange voulait au moins s'aider de tous les secours possibles et avait fait venir de Florence les peintres les plus renommés dans le genre de la fresque. Il les fit travailler devant lui, et se proposait même de s'en faire aider; mais il n'eut pas plutôt vu leurs essais, que le dégoût qu'il en éprouva fut peut-être cause qu'il comprit à l'instant lui-même tout ce qu'il pouvait faire. Il leur ferma un jour la porte au nez, sans s'inquiéter de leur mauvaise

humeur, et abattit en une matinée, avec une sorte de fureur, tout ce qu'ils avaient fait. C'est alors qu'enflammé par la beauté de l'entreprise, seul, tout plein de l'inspiration qui commençait à le gagner, il s'enferma tout à son œuvre, préparant lui-même ses couleurs, couchant tout habillé et dormant à peine, tant son génie passa en un instant du découragement à l'enthousiasme le plus vif. On assure qu'il permettait à peine au pape lui-même de s'introduire au milieu de ses travaux [1], et qu'un jour il arriva que, moins disposé encore que de coutume à recevoir sa visite, il jeta du haut en bas des échafauds une énorme planche qui vint avec un bruit effroyable tomber aux pieds de Jules, qui se retira furieux. Mais ce n'étaient pas là de ces témérités qui dussent brouiller ensemble deux pareils hommes.

La colère du peintre fut extrême de ce qu'au plus fort de ses travaux, Bramante, profitant un jour de son absence, fit entrer secrètement Raphaël dans la chapelle : et ce coup d'œil furtif ne fut pas perdu, comme on pense.

Ces étonnants ouvrages, qui confondent encore après tant d'années, qui ont été copiés et imités tant de fois, effacés à moitié aujourd'hui, et privés de l'illusion qu'y ajoutait la croyance pour les spectateurs d'une autre époque, sont encore nouveaux pour quiconque entend le langage des arts, et désespéreront à jamais les artistes. Mais que l'imagination la plus ardente se figure, s'il est possible, l'impression sublime qu'ils durent produire dans l'âme de Raphaël, jeune encore, dans l'âge de la force et des progrès. Pour Jules II, âme d'une trempe aussi peu

1. Quand le pape allait le voir, il était obligé de monter comme un manœuvre par une échelle à chevilles, et Michel-Ange lui donnait seulement la main pour l'aider à passer sur l'échafaud par un trou du plancher.

commune, il fut si impatient de jouir de la vue de ces divins ouvrages, qu'il ne put attendre que la voûte fût terminée. A peine la moitié en était peinte, qu'il voulut faire jeter à bas les échafauds, et Rome contempla pour la première fois ces peintures, dernier effort du génie humain. Il voulut y aller avant que la poussière fût tombée, et au milieu des poutres et des planches à moitié enlevées, pour en jouir le premier.

Donner une idée du style de Michel-Ange, et surtout de l'élévation où il l'a porté dans les peintures de cette voûte, est une chose presque impossible, surtout si l'on s'adresse à des personnes peu familiarisées avec l'étude des arts et peu habituées à comparer ensemble les différentes manières des peintres. Ce n'est pas la grâce qu'on y admire, si toutefois on peut séparer la grâce de tout ce qui saisit vivement l'imagination. Il faut au moins oublier toutes les idées que nous nous faisons le plus habituellement sur la grâce et sur la beauté. Les ouvrages de Michel-Ange donnent incontestablement la sensation la plus épurée et la plus élevée qu'il soit possible d'éprouver par un art. Il semble qu'il n'ait jamais pensé qu'à se plaire; du spectateur et de son goût particulier il ne s'en inquiète point. Il agrandit, il invente, non pas pour éblouir ou charmer, mais pour dominer l'imagination, pour forcer à avoir du plaisir en présentant à l'esprit des images menaçantes et effrayantes.

Il ne faut pas être étonné du mépris des artistes médiocres pour ce sauvage génie. Ils ne peuvent s'empêcher de haïr ce style terrible qui les subjugue malgré eux; ils s'en prennent à lui du sentiment profond de leur impuissance et se rejettent alors sur les incorrections et les bizarreries, fruits de son caprice. De fait, ils ont beau jeu à lui

reprocher son manque d'exactitude et les exagérations où l'entraîne le besoin irrésistible d'exprimer, en tout, ce qu'il y a de plus extrême et de plus violent.

Toutes ces recherches flatteuses seulement à l'œil, ces imitations de petites vérités locales, cet éclat et ces artifices de couleur, où triomphent certains peintres, et qui font leur succès auprès de la majorité des spectateurs, Michel-Ange croit pouvoir s'en passer; et sans doute aussi il n'a été donné qu'à lui de ravir l'admiration dans la représentation des formes humaines, en les exagérant par la force de son style au delà de toutes les bornes du possible. Et ce ne fut pas chez lui comme chez quelques autres grands artistes un avancement dans la carrière qui conduisit sa manière à ce point de violence et d'exubérance; dès ses premiers ouvrages, la force exagérée est le caractère de son talent. Nous avons parlé d'un groupe d'une *pietà*[1] qu'il fit à Florence avant d'être employé par Jules II. Condivi, son disciple et son ami, se croit obligé de trouver de belles apologies pour justifier le caractère de force donné à la Vierge et à son fils, au lieu de celui de l'abandon et de la simple douleur qui semble devoir caractériser un pareil sujet[2]. Pour tous ceux qui connaissent le talent de

1. C'est le nom qu'on donne en italien à un groupe de la Vierge et du Christ mort dans ses bras.

2. Les critiques trouvaient surtout, par rapport au fils, un air trop jeune dans la mère. Le Condivi, admirateur passionné et ami de Michel-Ange, les appelle des faux connaisseurs, des sots et des imbéciles. Il prétend que Michel-Ange lui dit un jour pour s'excuser : « Ne sais-tu pas que les femmes chastes se conservent bien plus fraîches et bien plus belles que celles qui ont goûté le plaisir? Comment donc a dû se conserver une vierge sur laquelle n'eut jamais atteinte un seul désir impur qui pût altérer ce beau corps! Il y a plus : cette fraîcheur, cette fleur de jeunesse s'est à la vérité soutenue dans Marie par sa pureté, mais, il est à croire, aussi par un secours particulier du Ciel, qui voulait faire éclater aux yeux de l'univers la virginité de celle qu'il avait choisie. Cela n'était point nécessaire pour le fils; c'est même le

Michel-Ange, il est clair que pas une de ces réflexions ne s'est offerte à son esprit; ou, s'il en a fait quelques-unes, le besoin d'exprimer les formes et les types qu'il affectionnait n'a pas tardé à surmonter pour lui toute autre considération.

On a vu que le pape, pressé de jouir de l'effet de la peinture, n'avait pu attendre que la voûte fût achevée. On prétendit que Raphaël avait intrigué pour obtenir d'être chargé de ce qui restait à faire. Si la chose est vraie, c'était une vilaine action d'abord que de priver son rival de la gloire de compléter son ouvrage; c'était de plus une maladresse; car il est permis de croire qu'il n'eût pas atteint, surtout à cette époque de son talent, le grandiose d'un style si nouveau.

L'âme de Michel-Ange s'émut à l'idée de se voir enlever ce travail au moment où, plus échauffé que jamais, il avait surmonté les dégoûts qui l'avaient arrêté en commençant. Il alla trouver le pape, à qui il parla de ce qu'on méditait contre lui; il dévoila même à cette occasion une foule de menées obscures et d'intrigues inventées pour lui nuire. Rien de tout cela n'avait heureusement fait impression sur l'esprit de Jules, qui plus que jamais le combla de distinctions et voulut, avant toutes choses, qu'il reprît la

contraire, parce que, voulant faire voir qu'il avait pris un corps vraiment humain et sujet à toutes les vicissitudes de l'humanité, il ne dut pas le conserver dans le même état, mais l'abandonner au cours de la nature, et par conséquent laisser voir sur ce corps l'impression des années. Ne t'étonne donc pas si, par ces motifs, j'ai fait la mère beaucoup plus jeune que son âge ne le comportait, et si j'ai laissé au fils l'âge qu'il avait vraiment. »

Si Michel-Ange a réellement tenu ce discours, ou il se moquait de la simplicité de son ami, ou il se plaisait dans cet instant à se faire illusion à lui-même. Il est bien dommage que les artistes n'aient pas toujours ainsi sous la main un historiographe docile à qui ils puissent faire part de leurs vraies intentions; cela éviterait à la postérité des efforts d'esprit. On pourrait aussi de la sorte marquer au public les endroits où il faut dire : Ah!

peinture de la chapelle. Cette dernière partie est, au reste, la plus belle. Le peintre y surpassa ce qu'il avait fait dans l'autre moitié, tout animé qu'il était, et tout bouillant encore d'indignation de l'avoir vue sur le point de lui échapper.

La fougue du pape n'était que trop d'accord avec son empressement : « Quand finiras-tu cette chapelle? disait-il souvent. — Quand je pourrai, répondit un jour le peintre. — Quand je pourrai! quand je pourrai! As-tu envie que je te fasse jeter en bas de ton échafaud? » C'est ce dont je te défie, se dit à lui-même Michel-Ange. Il n'eut rien en effet de plus pressé que de faire détruire lui-même l'échafaud, la peinture n'étant pas encore au degré de fini qu'il eût souhaité. Plusieurs figures devaient être retouchées, et en outre il manquait encore plusieurs ornements qui devaient être rehaussés d'or. Aussi le pape parut surpris de ne pas les y voir, notamment sur les siéges des prophètes; et comme il insistait pour que cet or y fût mis, disant que sa chapelle aurait l'air pauvre, Michel-Ange lui dit : « Et ces serviteurs de Dieu, étaient-ils riches? » Cette plaisanterie fut cause que la chapelle resta comme on la voit à présent. Michel-Ange avait alors trente-sept ans, et la voûte, chose prodigieuse! avait été peinte en vingt mois.

Le jour de la Toussaint, en 1511, le pape eut la satisfaction de dire la messe à l'autel de la Sixtine; mais il ne devait pas jouir longtemps de ces magnifiques travaux qu'il avait ordonnés. La vieillesse et les infirmités lui faisaient sentir sa fin prochaine; il regretta alors d'avoir arrêté l'exécution de son tombeau, et chargea en mourant deux cardinaux de le faire continuer. Mais le plan en parut trop gigantesque. Les héritiers, d'ordinaire, recherchent

peu le luxe dans ces sortes de monuments. On fit faire à Michel-Ange un nouveau dessin dans des dimensions plus restreintes; et ce projet, qui ne fut encore exécuté par la suite qu'avec de nombreuses modifications, fut pour l'artiste la source de tracasseries et d'ennuis infinis.

Léon X fut élu. Michel-Ange, dans sa jeunesse, avait été son commensal chez le grand Laurent de Médicis; ils avaient partagé les mêmes leçons, et avaient profité tous deux des nobles exemples qu'ils trouvaient à la cour de ce grand homme. Mais, malgré l'affection réelle que le nouveau pape conserva toute sa vie pour son ancien compagnon, et les marques d'estime dont il l'entoura, Michel-Ange ne retrouva pas en lui cette ardeur de Jules II, dont le caractère était si fort en harmonie avec le sien. Aussi, dans son âme reconnaissante, le souvenir de son ancien protecteur fut l'objet d'une espèce de culte, et l'achèvement de son tombeau, tout incomplet qu'il fût, si on le compare au plan primitif [1], fut un travail qu'il se fit conscience d'achever à travers les contrariétés, les dangers même qu'il y rencontra.

Léon X, dès son avénement, avait voulu employer Michel-Ange à orner par des ouvrages en marbre la façade de Saint-Laurent de Florence, qui n'était pas achevée.

1. Le tombeau, dans le principe, devait avoir 18 brasses de long sur 12 de largeur. Il ne devait pas y avoir moins de quarante statues, sans compter les bas-reliefs et ornements en bronze. Quelle perte pour les arts! Michel-Ange, dans toute sa force, en eût fait l'ouvrage le plus étonnant des temps modernes; et qu'on juge de ce qu'il eût été par le commencement. La statue de Moïse est la première qui fut exécutée. L'allégorie qui liait toutes ces figures était assez bizarre et dans le goût du temps : mais qu'importe? Ce qu'on ne peut assez regretter, c'est de voir un aussi grand génie arrêté dans l'exécution d'un projet qui l'avait échauffé. Peut-être aussi, qui sait? et pour compensation, n'aurions-nous pas eu la chapelle Sixtine. Il est probable qu'un si grand ouvrage entrepris et conduit avec tant de feu eût décidé Michel-Ange à s'en tenir toute sa vie à la sculpture.

Cette nécessité le contraria ; il eût préféré s'acquitter envers la mémoire de Jules II, malgré les modifications qu'on avait fait subir à sa conception première. Il y eut de plus des embarras pour des marbres, pour des affaires d'argent, qui le dégoûtèrent dès le commencement de l'entreprise. Toute la fin de sa carrière devait être troublée par des discussions d'intérêt, et les basses manœuvres des intrigants qui le contrarièrent dans tous ses travaux.

Aussi, à partir du moment où Léon X succéda à Jules II, il semble qu'il y ait une nouvelle interruption dans les travaux de Michel-Ange. Il y eut presque neuf années pendant lesquelles on ne le vit s'occuper de rien avec son ardeur ordinaire. Il y avait dans son esprit une susceptibilité si grande, qu'une fois dégoûté d'un objet il n'y pouvait revenir. Il est remarquable que s'étant presque constamment adonné à la sculpture, il n'ait pas, dans tout le cours de sa longue vie, terminé plus d'une douzaine de statues. Le nombre de celles qu'il a ébauchées et avancées plus ou moins, au contraire, est très-considérable : mais il commençait toujours avec une telle furie, qu'il négligeait trop souvent certaines précautions mécaniques dont l'oubli lui faisait rencontrer ensuite des difficultés insurmontables, surtout pour un esprit capricieux.

Ainsi, il lui arriva très-rarement de faire les modèles de ses statues de la grandeur exacte dont il voulait les exécuter. A peine se contentait-il de faire en cire une petite esquisse qui lui servait seulement à fixer son idée. De là, et sans plus d'études préparatoires, il passait au marbre, qu'il travaillait avec une facilité merveilleuse et par conséquent avec plaisir, jusqu'au moment où le dégoût le saisissait à cause de quelques dimensions mal calculées par trop de précipitation. Tout le monde peut voir au musée

de Paris[1], dans les deux seules figures que nous possédions de ce grand homme, un effet de cette fougue extraordinaire qui le portait à laisser toujours dans ses marbres quelque chose d'incomplet. Ces deux figures représentent des esclaves, et étaient destinées au tombeau de Jules II. Dans l'une, le pied est engagé dans le socle, et le support de la figure, qui devait représenter un animal, est à peine indiqué. Dans l'autre, il est évident que la pose très-tourmentée du corps vient de ce qu'il dut prévoir dès le commencement que la matière manquerait d'un côté. Effectivement, toute la partie supérieure de droite laisse voir l'écorce du marbre à laquelle il arrivait à chaque instant. Aussi laissa-t-il la tête à peine ébauchée : mais il y a dans ces traits, couverts encore d'un voile, une âme, une grandeur qui ravissent.

Une manière si différente de celle que suivent les sculpteurs raisonnables le menait encore, et inévitablement, à un autre défaut dont les artistes moins pressés se garantissent aisément. Les incorrections sont si nombreuses, qu'elles sautent aux yeux des plus ignorants. Mais qu'y faire? ces artistes, si sobres de défauts, portent la même économie dans l'invention des beautés qui nous charment chez des esprits plus hasardeux.

C'est une grande question qui a beaucoup été agitée et qui le sera tant qu'il y aura des esprits calmes et des esprits faciles à exalter, la question de savoir si les défauts

1. On a réuni dans de belles salles du Louvre quelques ouvrages de l'époque de la renaissance, sauvés à grand'peine de l'épouvantable dispersion des monuments qu'un zèle louable avait réunis au musée des Petits-Augustins, et qu'un zèle absurde en a fait enlever pour les laisser presque tous à l'abandon, oubliés dans des arrière-cours où l'on entasse les immondices, et où l'intempérie des saisons, les outrages de l'ignorance, les chardons et l'ordure qui les encombrent achèveront ce que la barbarie a si ingénieusement commencé.

déparent une œuvre de génie, ou si la correction donne à une médiocre conception un degré de mérite suffisant. Comme elle ne peut être résolue que par la passion et le tempérament particulier que chacun y apporte, elle ne vaut pas la peine d'être discutée, car on ne peut pas faire sentir. J'enverrais plutôt les parties devant ces deux figures dont je parlais tout à l'heure; quant à des productions où le compas du sculpteur se soit plus exercé que son génie, elles ne manqueraient pas, grâce au ciel, pour servir de terme de comparaison et pour fournir des arguments à décourager des Michel-Ange, s'il s'en trouvait au monde.

Il y a encore à dire sur Michel-Ange tant de choses qu'on ne pourrait dire que dans des volumes, que je hasarderai un second article pour parler des quelques jugements dont il a été l'objet, et un peu de ses belles poésies.

II

Nous n'avons parlé ni du *Jugement dernier*, ni de la chapelle sépulcrale des Médicis de Saint-Laurent à Florence, qui sont les ouvrages les plus importants de l'âge mûr et de la vieillesse de Michel-Ange. C'est qu'avant qu'il n'entreprît ces travaux il se trouva partie active dans les troubles qui remplirent l'Italie après la mort de Léon X. Nous allons dire quelques mots de ces événements, qui le montrent sous un jour nouveau, et qui éprouvèrent son caractère autant que son génie.

Les arts, quoi qu'on en puisse dire, sont amis de la

paix. On a cru découvrir qu'il fallait à certains génies, pour se développer, l'agitation qui résulte des guerres et des discordes civiles. Passe pour les génies guerriers qui ont mission de troubler le monde et de tenir les peuples en haleine; mais un artiste enfoncé dans ses travaux, qu'il chérit, déteste à bon droit ces allées et venues continuelles de furieux dont le métier est d'être la ruine de tous les métiers et de tous les arts paisibles.

Florence, croyant avoir à se plaindre des Médicis, et voulant encore essayer de la liberté, se révolta deux fois. En haine de tous les gouvernements, elle imagina de prendre pour roi Jésus-Christ. Dans cette élection fantasque, qui se fit pourtant suivant les formes, on remarquera qu'il se trouva vingt votes contraires; et dans un siècle dévot cette hardiesse a droit de surprendre.

Le gouvernement de Jésus-Christ ne fut pas heureux. Son premier effet fut d'attirer sur Florence une guerre cruelle, qui la mit à toute extrémité. Le pape Clément VII était un Médicis. On avait rasé les maisons de toute sa famille, abattu les statues, et détruit les sépultures de ses ancêtres, jusqu'à l'inscription sépulcrale du grand Côme, *patriæ pater*. Tous ces affronts, le dernier surtout, avaient excité au dernier point sa colère. Il n'eut donc rien de plus pressé que de se réconcilier avec l'empereur, qui lui prêta ses Allemands, encore tout échauffés du pillage de Rome, et vint mettre le siége devant la rebelle Florence.

La république avait jeté les yeux sur Michel-Ange pour lui faire fortifier la ville. On voit avec plaisir dans ce grand artiste un grand citoyen dont le mérite, en dévouant son temps au service de la patrie, était d'autant plus grand, qu'une ancienne affection combattait dans son cœur en faveur des Médicis. Il n'hésita pas pourtant; et on ne peut

trop admirer son adresse et sa prévoyance dans la manière dont il sut garantir la ville pendant près de deux ans que dura la guerre. En une seule nuit, il parvint à couvrir de matelas, depuis le haut jusqu'en bas, le clocher de San-Miniato, qui était exposé au feu de l'artillerie ennemie, et le préserva d'une ruine complète. Je ne parlerai pas des dangers sans nombre qu'il courut en diverses rencontres, jusqu'à la prise de la ville, qui fut livrée par trahison. La vengeance du vainqueur s'exerça d'une manière terrible; elle n'eût pas manqué de l'atteindre, si un ami ne l'eût dérobé aux recherches des soldats, qui pillèrent sa maison, brûlèrent et dispersèrent ses dessins et ses meubles. Mais le pape, revenu de son premier transport, et appréciant peut-être intérieurement les motifs qui l'avaient rendu son ennemi, lui donna toute assurance de pardon, voulant l'engager à reprendre l'exécution des tombeaux de Saint-Laurent, commencée avant la guerre. Michel-Ange s'y décida non sans se faire violence. Il y avait près de quinze ans qu'il n'avait manié le ciseau; mais l'inspiration lui vint. Il mit la main à l'œuvre, et l'acheva presque d'un trait. J'entends qu'il l'acheva comme presque tout ce qu'il fit en sculpture dans un âge avancé, c'est-à-dire que pas une de ses statues n'a eu la dernière main.

Ces statues, placées dans une chapelle, toute de l'architecture de Michel-Ange, représentent la Vierge et l'Enfant-Jésus, Laurent et Julien de Médicis, avec leurs tombeaux; puis des figures allégoriques : l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit, avec leurs attributs.

Si on me demande ce que sont ces attributs, et comment on peut, en sculpture, représenter le crépuscule, par exemple, je dirai que sans le cicerone et les livres sur

les arts, qui ont parlé à satiété de ces figures, il serait fort difficile de deviner leur nom à chacune par la simple inspection. Je ne puis croire même que Michel-Ange ait attaché une grande importance à leur signifiance, et peut-être ne leur en a-t-il trouvé une qu'après les avoir achevées et placées sur les tombeaux, les ayant conçues plutôt comme des accompagnements nécessaires de son architecture. Ce qu'il faut à la sculpture, ce sont des formes. Elle ne peut, sans se dégrader, plier son langage sévère à toutes les recherches prétentieuses qui ont gâté cet art chez les modernes. Au reste, j'aurais mauvaise opinion de celui qui, en présence de ces magnifiques statues de Saint-Laurent, penserait seulement à demander ce qu'elles veulent dire là. Le caractère en est si imposant, et satisfait à tel point l'imagination par l'ensemble qu'elles forment entre elles, que l'idée ne vient pas de leur chercher une intention raffinée. La statue de Laurent de Médicis est la plus belle. Je parle toujours de cette beauté qui n'est pas suivant les idées de tout le monde, c'est-à-dire que la tête est démesurément petite, et les bras en revanche très-forts, avec la partie inférieure également un peu ramassée. Mais, pour rien au monde de ce que le compas et la règle peuvent donner de perfection à un ouvrage, on ne voudrait à cette tête une autre tournure, tant elle tire de son incorrection même un caractère de légèreté et de grâce, que Michel-Ange seul pouvait inventer; mais ces mains sont dessinées si fièrement, l'une appuyée sur la cuisse, l'autre supportant le menton, dans l'attitude d'une méditation si profonde, que l'on ne va pas s'enquérir, avant de les admirer, si le modèle s'en trouve bien exactement dans la nature.

Cette statue est connue sous le nom de *il Pensieroso*,

le Penseur. Si jamais homme pensa peu ou pensa mal, ce fut sans doute ce Laurent [1], représenté dans ces tombeaux avec tout l'air de la sagesse, et dans l'accoutrement d'un guerrier. Ce fut au contraire le plus exécrable rejeton de sa race, et le plus lâche des hommes. Mais Michel-Ange pensa qu'il convenait mieux à l'art de charmer le spectateur par la beauté et la noblesse de l'image, que de donner une leçon de morale en s'efforçant d'exprimer sur les traits d'un tyran vulgaire toute la bassesse de son âme.

On fit beaucoup de vers sur ces statues. Ces poésies à propos de tout, qui sont encore une fureur en Italie, étaient déjà fort en vogue. Michel-Ange trouva un jour ce quatrain sur la statue qui représente la Nuit :

La Notte che tu vedi in si dolci atti
Dormir, fù da un angelo scolpita
In questo sasso : e perchè dorme hà vita.
Desta la se no' credi, e parleratti.

« Cette Nuit, que tu vois dormant dans un si doux abandon, fut tirée du marbre par la main d'un ange. Elle est vivante, puisqu'elle dort : éveille-la si tu en doutes : elle te parlera. »

Michel-Ange fit cette généreuse réponse :

Grato m'è il sonno, e più l'esser di sasso
Mentrè che il danno e la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran' ventura :
Però non mi destar; deh ! parla basso.

« Il m'est doux de dormir, et plus encore d'être de marbre. Ne pas voir, ne pas sentir est un bonheur dans

1. Laurent duc d'Urbin, mort en 1518, et n'ayant rien de commun que le nom avec le grand Laurent qui avait protégé la jeunesse de Michel-Ange.

ces temps de bassesse et de honte. Ne m'éveille donc pas, je t'en conjure : parle bas. »

On voit, dans cette espèce de protestation toute romaine, qu'il avait sur le cœur la violence qu'il s'était faite en prêtant son génie à honorer les cendres d'une famille de tyrans.

Clément VII avait eu, avant sa mort, l'idée de faire peindre par Michel-Ange tout le fond de la chapelle Sixtine. Il lui avait demandé d'y représenter le jugement dernier. Paul III, qui lui succéda, suivit avec chaleur son projet et s'entremit pour achever de débarrasser Michel-Ange de l'éternelle affaire du tombeau de Jules II, qui tout morcelé, et remanié cent fois, à cause de la mesquinerie des exécuteurs testamentaires, n'était plus pour le grand artiste qu'un engagement dont il voulait s'acquitter en honnête homme, mais où son génie, totalement refroidi, n'était plus intéressé. On avait conseillé au pape de faire peindre à l'huile le jugement dernier. Sébastien del Piombo prétendait qu'on pouvait tirer plus de ressources de ce genre. La muraille avait même été préparée en conséquence ; mais Buonarroti déclara net qu'il ne peindrait qu'à fresque comme par le passé, et tint ferme à sa résolution. Il avait coutume de dire que la peinture à l'huile était bonne pour des femmes ou pour des paresseux.

Michel-Ange allait avoir soixante ans lorsqu'il commença cet ouvrage. Ce n'est pas ordinairement l'âge des immenses travaux, surtout de la fresque, qui demande beaucoup de suite et une grande force de volonté. Il fit ses cartons [1] et donna lui-même le premier crépi à cette

1. Les cartons sont les dessins que l'artiste calque sur la muraille. Il faut, dans le procédé de la fresque, que chaque partie de la composition soit fixée

muraille qui attendait le chef-d'œuvre de sa vieillesse.

Entreprendre de décrire minutieusement cet ouvrage serait une folie. On serait encore fort loin d'en donner une idée qui approchât de celle que fournit la gravure la plus incomplète. En voici seulement la disposition :

Le mur a quarante pieds de large sur cinquante de haut. Michel-Ange a placé ses groupes de manière que le Christ occupe à peu près le sommet de la composition : il est debout, tourné du côté des réprouvés, qu'il envoie au feu éternel. Près de lui est la Madone, qui marque bien quelque sympathie pour tous ces malheureux ; mais c'est presque insensible au milieu de l'égoïsme général, où chacun, songeant à ses propres affaires, en paraît plus occupé que de celles de ses voisins. Les saints eux-mêmes se pressent, non sans terreur, auprès du souverain juge. Saint Pierre montre les clefs du paradis ; saint Laurent le gril, instrument de son supplice ; saint Barthélemy, tenant à la main un couteau, montre sa peau pendante et ses membres écorchés ; il se tourne vers le Christ avec un front sévère, et semble lui dire : N'ai-je pas assez souffert pour vous ? Vengez-moi de mes bourreaux. Pour Adam et les patriarches, ils sont là comme des personnages pour qui la scène ne se joue pas. Des groupes d'âmes bienheureuses se félicitent de leur bonheur. Deux amis se retrouvent au delà du tombeau, et sont dans les bras l'un de l'autre.

Aux pieds du juge sont les sept anges dont parle saint Jean. Ils embouchent les trompettes fatales dont le son réveille la poussière des morts. Ceux-ci sortent de

d'avance, parce qu'on ne peut peindre que sur l'enduit fraîchement appliqué. Il faut donc poncer chaque jour son dessin sur le mur, à mesure que le maçon le prépare à recevoir la peinture.

leurs tombeaux, à moitié couverts de leurs linceuls : les muscles recommencent à courir sur leurs os desséchés; les yeux reviennent animer ces crânes poudreux, quelques-uns, tout surpris du retour à la lumière, sont étendus et sans mouvement, encore tout engourdis de ce sommeil de tant de siècles; d'autres, soulevant la pierre des monuments, se dressent tout debout, et s'apprêtent avec effroi à subir la sentence; des âmes pures s'élèvent doucement en l'air, tandis que les coupables, précipités par le poids de leurs crimes, descendent dans les abîmes éternels, ou, saisis par les démons en voulant fuir vers les bienheureux, sont livrés pour toujours aux supplices. Caron est là avec sa barque : les diables y entassent les coupables comme on voit, dit le Dante, tomber dans les filets du chasseur des troupes innombrables d'oiselets, ou comme les feuilles d'automne qui jonchent la terre au souffle des hivers. Minos se tient près de lui pour juger les coupables et les envoyer dans les différentes régions de l'enfer. Ceux qui veulent s'échapper sont arrêtés par les crocs sanglants des démons, qui s'enfoncent dans leur dos et dans leurs flancs : il y en a un qu'un diable horible saisit par les jambes, qu'il mord cruellement en le chargeant sur son dos.

Cependant le purgatoire se vide, puisque tous ceux qu'on y tourmentait s'en vont chercher leur sentence définitive, et les diables furieux y sont réduits à grincer des dents et à se tourmenter eux-mêmes.

Chaque vice a sa punition. Les sept péchés capitaux sont représentés sous la figure de démons qui tirent dans l'abîme les coupables. Une pudeur puritaine n'a rien à voir dans la manière dont Michel-Ange n'a pas craint de caractériser chacun de ces vices et son châtiment. Qui peut penser à l'indécence ou au cynisme dans un pareil sujet,

revêtu d'un pareil style, du style le plus sérieux qui soit dans les arts?

Il se passe près de là un singulier combat entre les bons et les mauvais anges. Les uns tirent en bas les malheureuses victimes que les autres s'efforcent, en se penchant du haut des nuages, et en leur tendant les mains, d'amener à eux. Parmi les âmes en litige, il y en a qui se couvrent d'un capuchon de moine pour faire illusion à la justice céleste. Il y en a deux fort lourdes, à ce qu'il semble, qu'un ange n'élève qu'avec une peine infinie, et à l'aide d'un chapelet qui les prend par-dessous les bras. Il faut croire qu'il ne s'agit dans cette partie du tableau que de ceux qui n'ont eu ni vices ni vertus, et dont les cieux ne veulent pas, *per non esser men belli*, comme dit le Dante, puisqu'ils n'ont de garant de leur bonheur éternel que la bonne volonté des anges et surtout que leur vigueur, qui n'est pas de trop à lutter contre les efforts de tous ces diables. Parmi les anges, on en voit qui font l'office de docteurs et montrent aux condamnés les textes divins qui les jugent, et qu'ils n'apprennent à lire que trop tard. Il faut leur rendre la justice qu'ils n'ont rien de prédicateurs fougueux, hérissés de vengeance, et charmés de prendre en faute les malheureux pécheurs. Leur visage est impassible comme la loi elle-même, et ils ne paraissent que les instruments d'un pouvoir suprême devant lequel ils tremblent sans doute comme nous.

La partie supérieure forme deux arceaux surbaissés, au milieu desquels Michel-Ange a représenté des groupes d'anges qui portent en triomphe les instruments de la passion. Le peintre épuisé sentit sans doute son génie moins animé dans cette froide représentation, et voulut suppléer par la bizarrerie des poses à ce qui lui manquait

d'inspiration réelle. Ces habitants du ciel n'ont rien de la sérénité que suppose leur divine nature. On ne peut nier que l'amour du contourné n'ait entraîné quelquefois Michel-Ange un peu loin, et nous n'entreprendrons point de l'excuser dans cette circonstance, comme un de ses historiens qui, entraîné par son enthousiasme, dit au sujet de la figure de Zacharie[1] : « Au-dessus de la porte, on voit le prophète chercher dans un livre une chose qu'il ne saurait y trouver. Il a une jambe en l'air, et l'envie de trouver ce qu'il cherche lui fait oublier le malaise de cette attitude. »

L'ensemble de cette composition, où le corps humain est représenté dans toutes les attitudes et sous tous les raccourcis imaginables, a quelque chose de confus qui choque au premier abord. Le pape était venu voir le peintre comme il était à la moitié de son ouvrage. Il avait avec lui son maître de cérémonies, messire Blaise de Césène, qui ne put dissimuler que cette réunion assez invraisemblable de figures lui paraissait ressembler aussi bien à une étuve de baigneurs publique, et que la vue n'en était bonne tout au plus que pour les tavernes et les mauvais lieux. Michel-Ange daigna tirer vengeance de sa critique, et à peine eut-il le dos tourné qu'il le représenta au naturel sous les traits de Minos et avec des oreilles d'âne, apparemment parce qu'il faut supposer que, dans la confusion d'un pareil jour, il devra se porter plus d'un impertinent jugement. Quelle que fût au reste la raison qui fit affubler ce juge de l'enfer de la figure du maître de cérémonies, le trait déplut horriblement à ce dernier, qui, se voyant immortalisé de la sorte, se plaignit avec

1. Dans la voûte de la chapelle Sixtine.

amertume au pape d'un artiste qui ne respectait rien. Mais il devait rester éternellement sur ce mur pour l'instruction de tous les maîtres Blaise à venir. Le pape lui dit : « Vous savez que j'ai tout pouvoir dans le ciel et sur la terre ; mais je ne puis vous tirer de l'enfer : ainsi donc restez-y. »

On a reproché à Michel-Ange ce mélange païen de Minos, de Caron, etc., dans la représentation d'un sujet chrétien. Je confesse que la vraisemblance est un peu choquée de cette alliance profane; mais il ne faut pas y regarder de si près dans la peinture d'un pareil moment, et la vraisemblance n'y est guère de rigueur. Il a suivi en cela moins peut-être son propre goût que celui de son temps. La mythologie, qui est usée pour nous, pouvait avoir alors tout le mérite de la nouveauté. Le Dante avait donné l'exemple de cette hardiesse, et Michel-Ange, son admirateur passionné, avait cru pouvoir l'imiter en cela sans scrupule. Caron et sa barque, ceux qu'il en repousse de son terrible aviron, sont tout entiers dans la *Divine Comédie*. Rien n'est plus poétique que cette traduction dans un autre art. La colère affreuse du nocher de l'enfer, *il nocchier della livida palude*, et les affreux démons ses suppôts, pleins d'horreur et de malice, sont un spectacle qui fait frissonner. La rage de ces démons s'exerce de toutes les manières sur les déplorables victimes que leur jette entre les mains la colère céleste, et Dieu lui-même, c'est-à-dire le Christ, a l'air dans cette peinture d'un être animé seulement à la vengeance, et que nulle pitié ne saurait atteindre. De son geste plein de violence, il envoie aux supplices sans fin ces misérables fils d'Adam, que rien ne peut sauver de l'affreuse damnation. Michel-Ange ne pouvait peindre le Dieu de clémence qui oublie les injures de la faible créature. Jésus n'était plus dans

ses idées l'holocauste offerte en l'expiation de nos crimes. C'est un juge impitoyable, sourd aux cris de l'horrible désespoir de ces millions de damnés qui le supplient en vain, ou se tordent de rage entre les griffes de leurs bourreaux.

La peinture des sentiments tendres n'avait jamais été dans le génie de Michel-Ange. Dans cet ouvrage, plus que dans tous les autres, il donna carrière à son goût pour le terrible. Son imagination, incessamment noircie par la lecture des prophètes, ne lui présentait que des images effrayantes, et la solitude dans laquelle il se plaisait augmentait ses dispositions mélancoliques. Dans un de ces sombres accès où il vivait tout seul, fuyant la société de ses amis, il lui arriva, comme il approchait de la fin de son jugement dernier, de se laisser tomber d'un échafaud et de se faire à la jambe une blessure grave. Son humeur s'aigrit par cet accident au point qu'il s'enferma tout à fait, résolu à ne parler de son mal à personne et à se laisser mourir. Baccio Rontini, son médecin et son ami, étant venu par hasard frapper à sa porte, et n'ayant point eu de réponse, s'était inutilement informé de ce qu'il était devenu. Il monta comme il put par des détours secrets, et finit, en allant de chambre en chambre, par découvrir Michel-Ange retiré dans un coin obscur, souffrant de son mal, qui empirait, et plongé dans le plus sombre désespoir. Il eut grand'peine à le ramener à la raison en dissipant les noires idées qui dominaient son imagination, et ne le quitta qu'après l'avoir entièrement guéri de sa blessure.

Il devenait aussi de jour en jour plus difficile sur ses propres ouvrages. Agé de près de soixante-dix ans, il avait entrepris un nouveau groupe en marbre d'une *pietà*.

C'était un sujet qu'il affectionnait, et il s'était mis à cet ouvrage avec toute l'ardeur de sa jeunesse. Malheureusement le marbre dont il se servit était dur, rempli de veines et faisant feu sous le ciseau : il s'opiniâtra longtemps, contre sa coutume, qui était de renoncer facilement quand quelque chose le contrariait. A la fin, l'impatience le prit et il brisa le tout. L'activité de son esprit le forçait à travailler sans cesse; mais à tout moment le découragement s'emparait de lui, et les idées de dévotion se joignant à cette disposition de son esprit, lui faisaient regarder comme vains et regrettables tous les moments qu'il ne consacrait pas au ciel. Je ne citerai qu'un seul de ses sonnets qui peignent avec une magnifique simplicité cette situation de son âme : c'est le plus connu; mais il y en a un grand nombre d'autres aussi touchants, qu'il faut renoncer à traduire, tant ils ont de mérite par le style et la délicatesse des idées [1].

« Porté sur une barque fragile au milieu d'une mer orageuse, je termine le cours de ma vie; je touche au port où chacun vient rendre compte du bien et du mal qu'il a fait. Ah! je reconnais bien que cet art, qui était l'idole et le tyran de mon imagination, la plongeait dans l'erreur : tout est erreur ici-bas.

« Pensers amoureux, imaginations vaines et douces, que deviendrez-vous maintenant que je m'approche de deux morts, l'une qui est certaine, l'autre qui me menace? Non, la sculpture, la peinture ne peuvent suffire pour

1. Ce sonnet a magnifiquement inspiré M. Sainte-Beuve dans une des pièces de son nouveau recueil, la plus belle peut-être au milieu de tant d'autres si touchantes et si neuves : *Ma barque est tout à l'heure aux bornes de la vie*, etc.

calmer une âme qui s'est tournée vers toi, ô mon Dieu! et que le feu de ton amour embrase! »

Que les esprits dégagés des préjugés vulgaires se moquent, s'ils le veulent, de ce sublime génie, doutant aux portes du tombeau s'il a bien employé sa vie, et effrayé devant le jugement de Dieu. Je me figure le grand Michel-Ange durant ces instants où, l'imagination obsédée par les créations du Dante ou par la lecture des livres saints, sa main dessinait, à la clarté de sa lampe, quelques-unes de ces figures gigantesques dont l'impression ne s'efface jamais quand on les a une fois senties. Durant ses grands travaux, il dormait peu, toujours vêtu pour être prêt à chaque instant à obéir à l'inspiration. Je me le figure à une heure avancée de la nuit, pris de peur lui-même au spectacle de ses créations, jouissant le premier de la terreur secrète qu'il voulait éveiller dans les âmes, aux images terribles de destruction et de vengeance de la religion. J'aime encore à l'imaginer dans ces moments où, fatigué de n'avoir pu arriver par la peinture à la sublimité de ses idées, il essayait, dans l'inquiétude de son esprit, d'appeler à son secours la poésie. C'était alors l'expression d'une mélancolie profonde, ou bien ses agitations, son effroi, en pensant à la vie future : les regrets du bel âge, la crainte de l'obscur et affreux avenir.

On sait la place que tint dans sa vie son amour pour la célèbre Vittoria Colonna, à qui il adressa un grand nombre de poésies. La mort de cette belle personne le jeta pendant longtemps dans un désespoir dont rien ne pouvait le distraire. Cet amour entièrement chaste était une espèce d'amitié exaltée qui semblait se confondre dans son cœur avec l'amour divin. Ce qu'il y a de singulier, c'est que les

mœurs étaient affreuses à cette époque. Les Borgia et tant d'autres donnaient l'exemple de tous les débordements. L'Arétin et quelques poëtes du temps, dont les inspirations n'étaient point du tout métaphysiques, ne contribuaient guère à mettre à la mode les penchants vertueux. L'histoire ne dit pas si Michel-Ange abandonna son âme à cet amour terrestre. S'il le connut peu, ce fut peut-être un bonheur pour son talent; mais ces lacunes continuelles dans ses travaux, ces découragements dont la source ne nous est pas bien connue, n'en faut-il rien mettre sur le compte de cette folle passion qui nous enivre dans les belles années, et qui est la seule chose qui mérite d'être regrettée parmi toutes celles que nous ravit la vieillesse?

Il avait entrepris d'écrire ses idées sur les arts, à la prière de Vasari et de ses autres élèves. Sans doute ce sujet lui parut aride, la poésie l'attirait plus naturellement. De son temps comme de nos jours, il y avait une foule de gens préoccupés de théories, et construisant sur les arts force systèmes, sans rien faire produire à l'art lui-même. Il prenait plaisir au contraire à se moquer de ces raisonneurs [1], et leur laissait le champ libre pour leurs discussions, fût-ce même à ses dépens. A part l'aventure de Minos, nous ne voyons pas qu'il ait jamais daigné descendre dans l'arène avec ses détracteurs et ses critiques, quoique la supériorité de son esprit, naturellement mordant, et sa facilité à écrire, eussent pu lui fournir des armes pour se venger. Quant aux cardinaux et aux grands

1. On s'occupa pendant plus de cent ans de la question de la prééminence de la sculpture ou de la peinture. On n'imagine point tout ce qui fut écrit à ce sujet. Cellini entre autres fait ce singulier raisonnement, que la sculpture était sept fois plus distinguée que la peinture, par la raison qu'il y a dans une statue sept points différents sous lesquels il faut que l'œil la trouve également correcte.

seigneurs chargés d'ordonner et de suivre ses travaux, il ne se faisait aucun scrupule de leur tenir tête, quand leurs observations étaient impertinentes. En cela l'indépendance de son caractère ne se démentit jamais.

On était venu lui dire, comme il s'occupait avec activité des travaux de Saint-Pierre, que Paul IV voulait lui faire corriger son Jugement dernier, à cause de certaines nudités qui paraissent choquantes pour la décence. Le vieillard courroucé fit cette verte réponse : « Dites au pape que ce qui le blesse n'est qu'une misère qu'on peut aisément réparer ; qu'il change le monde, ensuite on changera les peintures. »

Une si noble fierté s'unissait chez lui au cœur le plus tendre et le plus aimant. Il était pour ses proches et ses amis d'une générosité sans bornes. A l'âge de quatre-vingt-trois ans, il perdit un fidèle domestique, qui était devenu pour lui un ami véritable. Cet homme s'appelait Urbain. Michel-Ange l'avait près de lui depuis le siége de Florence, en 1530, et, plein de reconnaissance pour ses soins et son dévouement, il s'était plu à diverses reprises à l'enrichir. Lorsqu'il tomba malade, le grand homme voulut le veiller et le servir lui-même, et resta pendant plusieurs nuits tout habillé près de lui, le soignant comme un fils, jusqu'à ce qu'il le vît mourir dans ses bras. Voici de quelle manière touchante il répondait à Vasari, qui lui avait envoyé quelques consolations sur ce triste sujet :

« Messire George, mon ami, je ne puis que vous écrire mal ; cependant il faut que je vous réponde. Vous savez comment Urbain est mort ; c'est pour moi une faveur de Dieu en même temps que le plus grand des malheurs : une faveur, puisque l'exemple que j'ai reçu, en voyant mourir un si honnête homme, m'apprend non pas seule-

ment à mourir, mais à désirer la mort. Il fallait, après vingt-six années, me voir séparer d'un serviteur si rare et si fidèle. Avec quel plaisir je l'avais enrichi, et quelle était ma joie de penser qu'il serait le soutien de ma vieillesse! Maintenant je n'ai plus d'autre espoir que de le revoir dans l'autre vie : j'ai un gage de son bonheur dans la manière dont je l'ai vu mourir. Ce qui affligeait mon Urbain, ce n'était pas de cesser de vivre; c'était de me laisser dans mes infirmités, au milieu d'un monde méchant et trompeur. Il est vrai qu'il emporte avec lui la meilleure partie de moi-même, et tout ce qui me reste n'est plus que misère et que peine. Je me recommande à vous. »

Michel-Ange survécut de quelques années à cet ami fidèle. Il ne faisait que languir, malgré les témoignages d'estime des papes, qu'il voyait se succéder, et de plusieurs princes qui, par vanité autant que par une admiration sincère, cherchaient à l'attirer près d'eux ou à lui faire honneur. Il avait vu mourir autour de lui presque tous les grands artistes ses contemporains: quelques-uns étaient ses ennemis et des envieux de sa renommée; mais la mort en les frappant lui enlevait aussi des rivaux dignes de lui et des juges dont il aimait à forcer l'admiration. Il n'était plus entouré que d'élèves dégénérés de ces maîtres célèbres, et la gloire devait lui paraître peu de chose au milieu de si minces concurrents.

Le célèbre Reynolds professait pour Michel-Ange l'admiration la plus excessive. Voici la fin d'un de ses discours, qui roule presque entièrement sur ce grand artiste : « Quelle que soit la cause de la haute vénération des siècles pour la mémoire de Michel-Ange, ne fût-elle même qu'un préjugé, je suis fier de me placer, je ne dis pas au rang de ses imitateurs, mais au nombre de ses admirateurs

passionnés. Si j'ai suivi une route différente et moins élevée, c'est qu'elle était plus conforme à mes talents et au temps où j'ai vécu. Cependant, quelque faible que je me sente pour une pareille entreprise, si j'avais à recommencer ma carrière, je me hasarderais à marcher sur les traces de ce grand maître, et je verrais mon ambition satisfaite si je parvenais à posséder la moindre de ses perfections. Je me félicite de me croire capable d'éprouver les sentiments qu'il se proposait d'inspirer. Ce n'est pas sans vanité que je pense que tous mes discours portent un témoignage de mon admiration pour cet homme vraiment divin, et je fais des vœux pour que les dernières paroles que je prononcerai dans cette académie et à cette place puissent être le nom de *Michel-Ange.* »

C'est une circonstance touchante que ce furent en effet les dernières paroles de cet illustre maître dans la chaire académique. Il mourut peu de mois après avoir prononcé ce discours.

L'opinion vulgaire est que Michel-Ange devint aveugle sur la fin de sa vie, et qu'il s'en allait palpant les statues pour se rappeler encore des idées de beauté. Cette historiette ne se trouve nulle part dans ce qui nous reste sur lui. Quoique infirme, il travaillait toujours. Il fit, à quatre-vingt-huit ans, le dessin de sainte Marie des Anges; il s'occupait encore de saint Pierre, quand la mort vint arrêter sa glorieuse carrière le 27 février 1563. Ses obsèques furent magnifiques; le pape avait dessein de le faire enterrer à Saint-Pierre, mais le grand-duc Côme fit enlever secrètement son corps, qui fut transporté à Florence. Il repose dans Saint-Laurent, église réservée aux obsèques des seuls souverains, et auprès de ses chefs-d'œuvre immortels.

Ébloui de l'éclat d'un si grand génie, et regrettant d'en avoir donné une si faible idée, c'est bien à lui que nous devons appliquer ce qu'il disait lui-même du Dante dans ce vers :

Quanto dirne si dee non si può dire.

On ne dira jamais de lui tout ce qu'il en faut dire.

PRUDHON [1]

Nous ne croyons pas remplir une lacune en publiant une notice sur le célèbre Prudhon. Plusieurs travaux très-recommandables ont fait connaître depuis longtemps les particularités de sa vie, et le goût croissant du public pour ses ouvrages a encore augmenté l'intérêt qui s'attache à ces détails. Nous n'avons point voulu enchérir sur tout ce qui peut le faire connaître davantage, mais simplement élever une voix de plus à la louange de cet homme inspiré dont les ouvrages furent la critique naïve des écoles de peinture de son temps, écoles dont l'influence dure encore malgré des transformations apparentes. Le pédantisme du contour, le goût de l'archaïsme substitué à celui de l'antique, une haine bizarre des moyens pittoresques dans la peinture, telles ont été les entraves dans lesquelles Prudhon s'est débattu victorieusement, et c'est en présence des mêmes écarts du goût que ses ouvrages demeurent comme des exemples capables

1. Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1846.

de ramener à la vraie simplicité et à la vraie élégance.

Nous rougirions de chercher à augmenter l'intérêt que présente une vie si pure en insistant outre mesure sur des particularités biographiques qu'il est toujours facile d'interpréter ou de poétiser au gré des imaginations. C'est une espèce de profanation dont les modernes ne se sont pas assez garantis, quand ils se sont mis à faire agir et parler les hommes célèbres qu'ils ont voulu faire connaître par des écrits : il est audacieux de prêter des idées et des sentiments à des hommes qui ont vécu surtout par leurs sentiments et par leurs idées.

La vie de Prudhon offre cette particularité, qu'il n'a été apprécié et même connu que fort tard, quoiqu'il ait excellé de très-bonne heure dans son art. Son talent semble n'avoir pas eu d'enfance, et, en examinant tout ce qui a été recueilli de ses ouvrages, on ne voit presque point de transition entre les informes essais de l'écolier et les productions achevées du maître. On trouve dans les cahiers sur lesquels il dessinait au sortir de l'école le germe de ses plus belles inventions. Son exécution même n'a point varié depuis ses premières études, et c'est un caractère de plus qui le place à côté des grands maîtres. On verra avec étonnement ce talent, formé de si bonne heure, se consumer jusqu'à l'époque de l'âge mûr dans des travaux obscurs, indignes de lui, mais qu'il a relevés à force de mérite.

Prudhon était le treizième enfant d'un maître maçon de Cluny. Il était né le 6 avril 1759 [1], et avait reçu les

1. Toutes les biographies font naître Prudhon en 1760. Des recherches faites récemment sur les registres de sa paroisse natale ont fait connaître qu'il est né en 1759. Sur ce registre, son nom est écrit *Prudon*. Il est plus que probable que c'est par erreur. Il a signé également *Prudhon* et *Pru-d'hon*.

noms de Pierre-Paul : ce sont ceux de Rubens et du Puget. Cet émule des plus grands maîtres devait naître et mourir dans la pauvreté, et c'est un triste rapport de plus avec un grand nombre d'entre eux. Sa mère sut deviner son âme tendre et rêveuse, et contribua, malgré les embarras d'une si nombreuse famille, à développer en lui de nobles instincts. Il reçut chez les moines de Cluny une instruction qui, bien que sommaire, contribua encore à élever sa pensée. La vue des tableaux bons ou mauvais qui décoraient cette retraite éveillait en même temps dans son imagination le goût de la peinture. Peut-être, parmi tous les objets qui frappèrent ses regards dans un âge si tendre, il suffit d'un seul pour allumer la passion de toute sa vie. Cette espèce d'initiation est frappante chez tous les grands artistes. Il en est beaucoup qui n'ont rencontré que fort tard ce lambeau de poésie, ce tableau souvent médiocre et dépourvu d'attrait pour le vulgaire dans lequel ils ont trouvé leur vocation écrite. C'est le premier et indispensable aliment destiné à développer les germes de facultés qui s'ignorent. Souvent le génie a été chercher dans le fatras d'une production ridicule *ce coin de grandeur* qui éveille l'enthousiasme pour toujours. Prudhon se plaisait à raconter que, saisi de cette impatience soudaine à donner un corps à ses idées, sans doute à la vue de quelque chef-d'œuvre ignoré, il avait fabriqué lui-même, à l'âge de quatorze ans, des couleurs et des pinceaux. Il n'en fallait pas tant, en province surtout, pour faire croire à l'avenir de son talent. L'évêque de Mâcon fut informé par les solitaires de Cluny de l'aptitude présumée du jeune Prudhon. Ce prélat l'envoya à Dijon, dont l'école de peinture était célèbre, et qui continue encore aujourd'hui les traditions de plusieurs peintres remarquables qui en sont

sortis, et au premier rang desquels il faut placer le célèbre Doyen.

Le professeur qui dirigeait alors cette école était M. Devosge, artiste de mérite dont l'exemple et les conseils furent très-utiles au jeune Prudhon. Nous avons dit que les premiers objets qui frappèrent ses regards décidèrent de sa vocation; nous pourrions ajouter que la vue des ouvrages de son maître eut sur son style une influence qu'il est impossible de méconnaître. Nous avons sous les yeux deux estampes gravées d'après ce professeur, et dont le sentiment particulier se retrouve complétement dans presque toutes les parties du talent de Prudhon, agrandi à la vérité ou simplifié, comme on peut le croire. C'est une gloire modeste sans doute, mais c'est encore une gloire que d'avoir imprimé à une aussi belle imagination un caractère et comme une marque qui le signale dans tous ses ouvrages.

Les biographes ne montrent presque point d'intervalle entre les moments qu'il consacra à ses premières études et ceux qui le virent s'engager dans les liens d'une union mal assortie, si l'on considère l'indignité de l'objet qui fixa son choix; mais dans un âge si tendre, et avec l'irréflexion qui accompagne souvent les élans d'une sensibilité extrême, il put se faire illusion sur les suites de sa démarche et sur la nature des sentiments qu'il allait trouver dans sa compagne. Cet engagement téméraire, contracté à dix-neuf ans, fut la source de tous ses chagrins et assurément la cause qui le retint si longtemps dans l'obscurité.

La ville de Dijon décernait tous les trois ans un prix de peinture fondé par les états de Bourgogne. Prudhon concourut à ce prix, qui consistait dans l'envoi à Rome

avec une pension. L'histoire de ce concours fait autant d'honneur à son bon cœur qu'à son talent. Comme il était occupé à terminer son tableau, il entendit dans la cellule voisine de celle où il travaillait les plaintes d'un camarade, son concurrent, qui désespérait de venir à bout de son travail. Prudhon, trouvant le moyen de communiquer avec lui au moyen d'une ouverture pratiquée dans la cloison, se met alors en devoir d'achever le tableau de son rival, et y réussit si bien, que le prix est adjugé à l'ouvrage qui n'était pas le sien. L'honnêteté du concurrent fit heureusement redresser ce jugement: le jeune homme fit connaître l'obligation qu'il avait à Prudhon, et le fit couronner à sa place.

Arrivé à Rome, il se lie avec Canova, qu'une conformité de génie et de caractère ne tarda pas à lui rendre cher. Le sculpteur avait déjà conquis une partie de cette faveur qui devait conduire au plus haut point sa fortune et sa renommée. Il fit à son ami les offres les plus séduisantes pour le retenir à Rome, lorsque des nécessités de plus d'une espèce le rappelèrent à Paris. Prudhon avait éprouvé à Rome, malgré l'encouragement qu'il trouvait dans l'amitié de Canova, les extrémités les plus dures. Sa fierté l'avait empêché de découvrir à son ami l'excès de sa gêne; mais ce qu'il allait retrouver à Paris, c'étaient les mêmes embarras sans les consolations qu'il tirait de son séjour au milieu des objets les plus propres à plaire à son esprit. Les liens qu'il avait formés à la légère avant son départ pour l'Italie devinrent à son retour une chaîne pesante. Les soucis de la paternité, les horreurs du ménage, et d'un ménage pauvre, allaient fondre sur lui. Il lui fallut donc se multiplier dans des besognes rebutantes qui renvoyaient bien loin ses projets de gloire et d'avenir.

Il faut admirer qu'au milieu de ces obscurs travaux l'étincelle divine ne l'ait pas abandonné tout à fait. Au contraire, on retrouve quelque chose de lui dans presque tous les ouvrages de cette époque qui ont pu être sauvés. Croira-t-on que cet homme admirable, forcé de composer jusqu'à des adresses et des vignettes pour des confiseurs et des bijoutiers, imagine, dispose, dessine avec tout le charme qu'il a porté dans ses ouvrages les plus célèbres? Un grand nombre de vignettes placées en tête des brevets, des actes du gouvernement, des lettres des préfets et autres fonctionnaires du temps de la république et du consulat, sont de la main de Prudhon. On n'a pas besoin de dire que ces vénérables monuments occupent un rang distingué dans les collections; on en trouverait encore un grand nombre dans les archives des ministères.

Quelques-unes de ses compositions mythologiques estimées datent de cette époque. Un comte d'Harlay, amateur de dessins, lui en demanda quelques-uns. Prudhon fit pour lui sa *Cérès* et *l'Amour réduit à la raison* avec son pendant. Les libraires lui commandèrent également des dessins pour des éditions de luxe. De ce nombre furent ceux qui ornent les éditions de Didot et qui contribuèrent le plus à lui donner quelque réputation.

Le sort n'était pas si attaché à le persécuter, qu'il ne lui eût accordé une bonne fortune bien rare pour un peintre. Connu à peine, il avait trouvé des graveurs. Deux hommes surtout, Copia et Roger, ont semblé prédestinés à reproduire ses inspirations, et leur talent, appliqué à rendre avec toutes leurs grâces ses productions les plus légères, n'a pas peu contribué à attirer sur ces petits chefs-d'œuvre l'attention des amateurs et des artistes.

Il avait entrepris, en 1794, un voyage en Franche-

Comté dans le dessein d'y faire quelques portraits au pastel qui augmentèrent effectivement ses ressources. Il devait y faire une connaissance fort précieuse dans la personne de M. Frochot, depuis préfet de la Seine, dont l'amitié le suivit et l'encouragea dans les difficultés de sa carrière.

Le peu d'importance apparente des travaux de Prudhon n'avait pas encore attiré sur son nom le dangereux éclat d'une grande renommée. Il était pour tout le monde dans ces conditions de paisible médiocrité à l'ombre desquelles on permet à un homme d'exister. Un dessin qu'il exposa et qui lui valut un prix d'encouragement vint fixer plus particulièrement l'attention jalouse de ses confrères. Ce dessin représentait *la Vérité descendant des cieux et conduite par la Sagesse*. Une faveur plus signalée devait suivre ce premier succès; un logement lui fut accordé au Louvre avec un atelier pour exécuter en grand sa composition. Cette distinction le mettait au rang de ce qu'on est convenu d'appeler *les peintres d'histoire*. Cette classe choisie ne le vit pas avec plaisir entrer dans ses rangs. Ses confrères allèrent jusqu'à le plaindre des suites probables de la témérité qui lui faisait quitter le genre limité auquel il devait ses premiers succès pour aborder les sommets escarpés de l'art. Il avait un tort plus grave aux yeux de ses rivaux. Son talent était comme sorti de terre tout d'un coup; il avait trouvé dans son imagination et n'avait emprunté à personne ses divinités, ses nymphes, ses génies. Cet olympe dont il était le maître ne relevait aucunement des types alors à la mode; en un mot, il n'appartenait point à l'école.

On se ferait difficilement une idée de ce qu'était alors la toute-puissance du préjugé en faveur de David. Il est

permis aujourd'hui, malgré tout le respect et toute l'admiration que mérite cet illustre maître, de s'étonner que cette admiration ait pu être portée à ce point de fanatisme. C'était une opinion parfaitement établie, et le public était ici dans la même persuasion que les artistes, que David passait de cent coudées les peintres les plus célèbres ; le plus léger doute à cet égard eût révolté tout le monde. Sa couleur même était l'objet de l'admiration. Le gris de ses teintes était finesse ; le peu d'éclat de ses tableaux était sobriété admirable, et l'effet même de la force qui méprise l'exagération. Ce qu'on appelait *le style*, c'était le sien par excellence ; et quand on disait d'un peintre qu'il avait du style, cela ne voulait pas dire qu'il eût une forme originale à lui, une manifestation de sa pensée empreinte de son génie particulier : cela signifiait qu'il avait le style antique fixé désormais par David et revivant dans sa peinture. Ce qui est fait pour étonner encore davantage, c'est que dans ce moment même le Louvre ne suffisait point contenir et à mettre en lumière les chefs-d'œuvre nombreux de la peinture de toutes les écoles anciennes que la conquête avait amenés à Paris de l'Italie, de la Flandre et de l'Espagne. Le Luxembourg n'avait pas été dépouillé de la superbe suite des tableaux de Rubens, de la vie de saint Bruno, de Lesueur, des ports de Vernet, réunis maintenant au Musée pour remplir des vides, hélas ! irréparables. On n'y voyait pas cette foule de tableaux de troisième et de quatrième ordre, tirés du garde-meubles et qui devraient y rentrer. Pour ne citer que les principaux, la plus grande partie des chefs-d'œuvre de Rubens, aujourd'hui retournés à Anvers, à Bruxelles, à Malines, à Gênes, à Florence, *la Transfiguration*, la *Sainte Cécile*, les madones admirables, les admirables portraits de Léon X et vingt autres de

Raphaël de la première force, le *Saint Jérôme*, la *Léda* du Corrége, son *Christ au pied de la croix* de Parme, le *Saint Pierre* du Titien, le *Saint Marc* du Tintoret, en un mot, tout ce que la peinture avait produit de plus parfait pendant trois siècles : tout était là, excepté ce qu'on n'avait pu arracher aux murailles.

Cette réunion de merveilles, telle que l'œil des hommes n'en verra jamais de semblable, étalée sous les yeux d'une génération indifférente, n'avait pu tempérer cette étrange furie d'antique dont tous les artistes étaient possédés ; et les talents ne manquaient pas : on voyait au premier rang Girodet, Guérin, Gérard et Gros lui-même, ce fils de Rubens, qui eut bien le triste courage de résister à toute cette magie, vers laquelle il inclinait en secret. L'admirable Gros, malgré l'éclat de ses premiers succès, était alors considéré comme une espèce d'hérétique au milieu de ses confrères. Les bons sujets de l'école l'accusaient de ne point dessiner et de manquer de style. A les entendre, il ne savait peindre que des uniformes, et, à force de se l'entendre répéter, le grand peintre avait eu la bonhomie de prendre au sérieux cette tactique de l'envie et de la sottise. Il revint même sur ses pas autant qu'il le put, et, durant les dernières années de sa vie, il s'efforçait encore de rentrer dans la voie que son aveugle respect pour son maître lui faisait prendre pour la meilleure.

On concevra facilement, par ce qui précède, l'espèce d'isolement où Prudhon se trouvait placé vis-à-vis de la foule des artistes imbus de la manière de David. Heureusement il s'était acquis quelques protecteurs puissants qui ne le laissèrent pas manquer de travaux. Il eut l'occasion de décorer pour un riche particulier un hôtel de la rue Cerutti, qui est devenu depuis la propriété de la reine

Hortense. Bien que sa fierté non moins que sa timidité naturelle l'empêchât de se produire et d'employer les moyens ordinaires d'attirer l'attention, le zèle des personnes distinguées dont il s'était fait des amis par ses qualités estimables vint le chercher dans sa retraite et lui donner des occasions d'employer son talent. Ces encouragements lui eussent fait la situation la plus conforme à ses désirs, sans la cause constante de ses embarras et de ses soucis. Il arrivait souvent à sa femme de l'abandonner brusquement après avoir épuisé les minces ressources qu'il tirait d'un travail assidu. En le délivrant de sa présence et en même temps de ses importunités, de ses reproches et de ses emportements, elle le laissait au milieu de ses marmots et chargé de tous les soins de sa maison. Ses amis l'ont trouvé souvent à son chevalet avec ses enfants sur ses genoux, et l'étourdissant de leurs jeux et de leurs cris. Un de ses amis, qui a écrit une notice sur sa vie, le surprit un jour au milieu de ces paternels embarras. Il s'extasie bonnement devant cette scène de ménage, et ajoute cette réflexion, que Prudhon dut tirer sans doute un excellent parti pour son art de la variété et du charme de ces groupes enfantins.

« La peinture, disait Michel-Ange, est une maîtresse jalouse : elle veut un homme tout entier. » L'infortuné Prudhon devait faire chèrement l'expérience de cette vérité, car ce fut au prix de son repos pendant sa vie presque tout entière. Ces tracasseries insupportables avaient agi à tel point sur son esprit naturellement mélancolique, que ses amis craignirent avec raison qu'il ne se portât contre lui-même aux plus funestes extrémités pour s'affranchir de ses chagrins. Les années s'écoulaient sans fruit pour sa réputation. Au milieu des angoisses d'un état qu'il sem-

blait que rien ne pût changer, il évitait des plaintes inutiles; mais sa profonde tristesse trahissait assez son découragement. On l'engagea donc à une séparation, comme le seul remède à ses maux, et cette séparation fut enfin consommée, grâce à la pension qu'il s'engageait à payer à sa femme. L'éducation de ses enfants allait lui devenir moins pénible par l'éloignement de leur affreuse mère, et le peintre allait vivre enfin pour son art et pour lui-même.

Chose étrange! ce grand peintre était arrivé presque au déclin de l'âge qu'il n'avait donné sa mesure que dans des productions où brillaient à la vérité toute sa grâce et toute son originalité, mais dont l'importance semblait secondaire. En un mot, il n'avait guère exécuté à l'huile et en grand que ce plafond de *la Vérité descendant du ciel,* dans lequel son style n'a pas toute sa fermeté. Il était à ce moment de la vie où la verve se refroidit chez le commun des artistes, où l'ardeur pour l'étude, où la passion de la renommée les abandonnent, et la faveur avec elles. Arrivé à cette période critique, l'artiste, se comparant à lui-même, ou s'effraye de la verve qui animait ses premiers ouvrages, ou se répète, mais sans passion et sans la confiance de ses jeunes années. Il se retire insensiblement de l'arène, et, ne se retrouvant plus lui-même, il s'étonne toutefois que le public ne l'accueille plus avec autant de complaisance. Prudhon allait éprouver les effets de la réputation et leurs chances diverses, et presque au même moment le sort lui ménageait un triomphe bien plus doux, et qui n'est pas plus que les applaudissements de la multitude le privilége des gens qui vieillissent. Un ami l'avait sollicité vivement de donner des leçons à Mlle Mayer, élève de Greuze. Elle venait de perdre son maître, mort en 1802 ou 1803. Prudhon, devenu d'une sauvagerie extrême, ne voyait dans cette obligation qu'un

ennui ajouté à tous les autres. Il fallut presque de l'importunité pour vaincre sa répugnance; mais la grâce aimable de cette jeune personne surmonta peu à peu cette résistance, et l'artiste consentit à l'accueillir. L'attachement profond qui naquit de leurs rapports mutuels contribua non-seulement à arracher Prudhon au sentiment de ses infortunes passées, mais à l'échauffer aux grandes entreprises et à le soutenir au milieu de ses travaux. Ce n'est guère là l'effet ordinaire d'une semblable liaison, surtout à l'âge où Prudhon était parvenu. Son activité, au lieu de s'endormir, ne fit que s'accroître, et son esprit, dégagé des plus cruelles entraves, allait prendre tout son essor.

Il faut rapporter à cette époque l'exécution de son beau plafond de *Diane implorant Jupiter*, qui décore l'une des salles des antiques au Musée. Prudhon est là tout entier : la noblesse et la légèreté de la déesse, la disposition savante, la beauté de ce fond sur lequel on entrevoit les divinités de l'Olympe noyées dans une lumineuse vapeur, tout cela est d'un maître achevé. La conservation et la fraîcheur de ce morceau sont parfaites. Ces dernières qualités ne sont pas inutiles à noter dans l'œuvre de Prudhon. L'emploi de procédés particuliers appropriés à sa manière d'exécuter a eu quelquefois des résultats fâcheux pour ses ouvrages, et particulièrement pour ceux auxquels il travailla le plus. Sa manière habituelle consistait à ébaucher son sujet avec un ton uniforme ordinairement gris qui lui permettait de se rendre compte de l'effet de l'ombre et de la lumière avant d'en venir aux finesses de la couleur et du contour. Il revenait sur cette préparation avec des glacis ou de légers empâtements qui la voilaient en quelque sorte, mais sans la faire entièrement disparaître. « L'emploi de ces moyens, dit M. Quatremère dans sa

notice, lui donnait la facilité de retoucher, de laisser, de reprendre son ouvrage à chaque accès d'un sentiment qui, trop vif pour être durable, agissait chez lui par intermittence. » Cette explication, qui nous paraît rendre très-bien sa manière de travailler, donne aussi la raison de la lenteur qu'il mit souvent à achever ses ouvrages. Avec un esprit aussi amoureux du sublime, il ne devait atteindre à la perfection de son ouvrage qu'après de nombreux tâtonnements; on voit aussi, dans l'emploi de cette méthode, la raison des altérations que le temps a pu amener dans ses tableaux; ces travaux successifs et l'emploi de siccatifs destinés à les faciliter ont contribué à altérer quelques parties de ses peintures. Il est arrivé aussi que le ton gris des dessous a reparu à travers les glacis trop légers, qui avaient paru suffisants au moment de l'exécution. Vers la fin de sa vie, il usa moins de cette manière de procéder; celle qu'il adopta, particulièrement pour ses portraits, était presque entièrement opposée, car il peignait sur un fond de couleur roussâtre avec des tons francs dans la lumière qu'il dégradait jusqu'à l'ombre, en diminuant l'empâtement de la couleur.

On ne sait pas assez tout ce que les hasards de l'exécution, ou l'emploi de pratiques dont les effets ne se font sentir souvent qu'après un grand nombre d'années, peuvent ajouter ou ôter de valeur au plus bel ouvrage en peinture. Tout le génie du monde ne peut empêcher un vernis de jaunir, un frottis de s'évaporer. Quand l'écrivain a peint la blonde Vénus, et qu'il est satisfait de son portrait, tous les siècles écoulés ne changeraient point l'effet de ses périodes; mais quel œil reconnaîtra la mère des amours sur une toile enfumée et sous des teintes jaunies? La fragile peinture a pour ennemis tous les éléments : l'air

et le soleil, le sec et l'humide; ce ne sont pas encore là les plus cruels : un retoucheur ignorant vient souvent achever d'un seul coup l'œuvre de destruction que des siècles n'ont point consommée.

On trouve dans les nombreux dessins de Prudhon, lesquels offrent moins de prise à ces influences perverses, avec tout le charme de ses inventions, la démonstration claire de sa manière de peindre. Ils sont presque tous sur papier bleu, au crayon noir et blanc. Ses premiers traits présentent seulement les masses confuses de son idée, mais l'effet de l'ombre et de la lumière est arrêté tout de suite, et, sur ces masses, il achève peu à peu et arrive aux dernières finesses.

Ces ravissants dessins, qui font aujourd'hui l'ornement des collections [1], donnent peut-être plus que ses tableaux eux-mêmes une idée complète de la richesse et de la variété de son imagination. Ses tableaux, au reste, sont en petit nombre; on a vu que la nécessité de vivre et de soutenir sa famille l'avait forcé, obscur encore et inconnu, à se livrer à toute sorte de travaux qui l'avaient éloigné de la peinture. Il faudrait citer comme autant de chefs-d'œuvre ses compositions pour *l'Art d'aimer*, pour le Racine et pour l'*Aminte* du Tasse. Une grande partie a été exécutée pour des ouvrages dont les titres mêmes sont une énigme pour les curieux à la recherche de ces origines. Un poëme ou roman de Lucien Bonaparte a fourni le sujet de plusieurs vignettes de trois pouces de haut qui sont des ouvrages admirables. On trouve un mystérieux plaisir, et

1. La plus complète sans doute est celle de M. Marcille, amateur enthousiaste du talent de Prudhon, et dont le goût éclairé a su réunir une quantité étonnante de dessins de sa main et des plus précieux. Il est l'heureux propriétaire de la charmante esquisse de *Vénus et Adonis*, et du beau tableau de *l'Ame*, dont il sera parlé plus loin.

j'allais dire un plaisir plus pur et plus dégagé de toutes les impressions étrangères à la peinture, dans la contemplation de ces scènes dont les sujets sont sans explication; la peinture seule y triomphe, comme la musique dans une symphonie. L'une d'elles représente un lieu désert entouré de ruines. Un homme vient de violer un tombeau pour en tirer des trésors; sous ses pieds, et lui servant comme de marchepied, se débat une femme presque étouffée qui presse un enfant contre son sein. Au-dessus du tombeau, et étendue dans une espèce de linceul, une figure de vieillard penche la tête sur cette scène impie et la contemple sans s'émouvoir. Un autre cadre de la longueur du petit doigt présente la scène suivante : une divinité farouche siége sur un trône qui est lui-même un composé de figures accroupies et dans l'attitude de la souffrance. Au pied de ce trône ou plutôt de ce sinistre piédestal, une jeune femme, prosternée sur le sol, la tête cachée dans la poussière, semble implorer convulsivement cette idole sourde et cruelle. Dans le fond vague et obscur, on voit s'agiter des génies. Tout le monde connaît sa charmante composition de *Phrosine et Mélidor*, dont l'eau-forte a été gravée de sa main. Cette invention seule le place à côté du Corrége.

Enfin parut en 1808 le tableau de *la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*. C'est l'ouvrage le plus important de Prudhon. Dans cette composition, le mélange des caractères vigoureux et des beautés touchantes se présentait avec tous les avantages possibles : la franchise de l'effet, la décision des lignes, tout y est frappant et attachant. Ce fut un rude coup pour ses adversaires et un objet de surprise pour cette masse inhabile qui, incapable par elle-même de porter un jugement quelconque, est toujours disposée à s'en rapporter à celui de

la haine. Napoléon, supérieur aux cabales et frappé de l'excellence de l'ouvrage, donna au peintre la décoration. Accordée spontanément par l'empereur et à cette époque féconde en miracles, cette distinction était immense; elle tirait à l'instant de la foule des artistes et plaçait au premier rang un homme presque obscur la veille. Ses ennemis, et il comptait dans ce nombre tous les peintres, lui reprochèrent d'avoir peint le Crime avec des traits trop repoussants; à leur gré, il eût fallu de la grâce jusque dans la figure du brigand teint de sang, marchant sur l'innocente victime dont il emporte les dépouilles.

On l'avait chargé peu de temps auparavant de peindre un tableau destiné à orner les salles de l'Université, et qui devait être de grande dimension. Le dessin composé à cet effet existe encore; c'est une pensée analogue à celle de l'École d'Athènes : les diverses facultés y sont représentées avec leurs emblèmes respectifs. Il est difficile de connaître précisément la raison qui empêcha Prudhon de donner suite à ce projet. Il était souffrant à cette époque et sans doute mal disposé pour une vaste entreprise. Peut-être, à l'aspect de cette grande toile toute prête pour recevoir son idée, manqua-t-il de confiance; peut-être fallait-il, pour le confirmer dans le sentiment de sa force, le succès de son tableau de *la Justice et la Vengeance divine.*

Ce dernier ouvrage avait été commandé à Prudhon par le préfet de la Seine Frochot, qu'on a vu déjà encourager ses essais. On raconte que Prudhon avait conçu la disposition de son tableau au moment où, dînant chez M. Frochot, il avait entendu ce dernier citer comme offrant un sujet remarquable les vers d'Horace : *Raro antecedentem*, etc. Prudhon se serait levé à l'instant pour aller, dans le cabinet même du préfet, tracer à la hâte les lignes

principales de sa composition. Si l'anecdote est vraie, et que Prudhon se soit en effet emparé de cette belle idée pour en faire le sujet de son tableau, tout porte à croire que la composition célèbre qu'il a exécutée n'était pas celle qui s'était offerte à son esprit dans le premier moment. Il existe de lui, sur le même sujet, un dessin remarquable, mais entièrement différent, et qu'il a bien fait d'abandonner. Ce serait, contrairement au préjugé établi, une nouvelle preuve de l'insuffisance ordinaire du premier jet, et de la nécessité qu'il y a à mûrir une idée et à la retourner de plusieurs manières. Le dessin dont nous parlons rappelle un peu pour la disposition *la Calomnie* de Raphaël; on y voit la justice assise à un tribunal et un ange vengeur qui traîne devant elle deux coupables, un homme et une femme. La figure de la femme qui se débat et résiste à la main qui l'a saisie est d'une pantomime terrible; quant à l'action de l'homme, son complice, elle est vulgaire. La victime n'est plus cette touchante figure de jeune homme tombé sur le devant du tableau, les bras mollement allongés, et beau encore dans le sein de la mort. C'est une jeune femme massacrée, jetée au pied du tribunal avec son enfant mort comme elle. Ce triste corps, ramassé sur lui-même et étendu là comme le mouton sur l'étal du boucher, est d'une invention si naïve et si frappante à la fois, que le peintre a dû regretter de l'abandonner avec le reste de la composition; mais l'ensemble était mal ordonné, et n'avait pas cette harmonie dans les lignes et cette unité de conception qui distinguent si éminemment l'autre tableau. Ce tribunal placé sur l'un des côtés de la scène, et qui se présente de travers à cause de la perspective, ôte à la figure de la Justice et à celles qui l'accompagnent l'assiette et par conséquent le

caractère d'impassibilité que l'esprit voudrait leur trouver. Quand le Poussin a représenté *le Jugement de Salomon*, il a placé en face du spectateur, et au milieu de la toile, la figure de son jeune sage. La tête même n'incline ni à droite ni à gauche, et un seul doigt levé, le regard tourné à peine, indiquent suffisamment l'arrêt du juge.

On vit successivement paraître aux salons de 1810 et de 1812 les tableaux de *Psyché enlevée par les Zéphyrs*, *Vénus et Adonis*, *la Tête de Vierge*, *le Zéphyr se balançant sur les eaux*. Nous ne décrirons pas plus que le tableau de *la Justice et la Vengeance divine* ces divers ouvrages connus de tout le monde, au moins par le moyen de la gravure; on y voit briller à des degrés différents les mérites principaux de Prudhon. La Psyché et le jeune Zéphyr obtinrent un succès plus général que la Vénus. La figure de la déesse fut admirée, il est vrai : elle était parfaitement belle; mais l'Adonis fut critiqué amèrement, et ces critiques furent sensibles à l'artiste. Les journaux, qui ne pouvaient pas se mêler de beaucoup de choses dans ce temps-là, s'étendirent sur les défauts de l'ouvrage; ils n'y étaient pas médiocrement portés par l'opinion bien connue de leurs peintres favoris. D'autres tracasseries vinrent enchérir sur ces piqûres. Prudhon avait été choisi pour donner des leçons de peinture à l'impératrice Marie-Louise; ce poste lui fut envié, et les intrigues qui furent mises en œuvre pour le lui faire retirer n'honorent point la mémoire de ceux qui les employèrent. Peut-être les envieux prêtaient-ils au grand artiste des sentiments semblables à ceux dont ils étaient eux-mêmes animés, et supposaient-ils qu'il ferait servir son influence à nuire à ses ennemis ou à les supplanter. On va voir un exemple du parti que cet homme si simple savait tirer d'un poste

envié. Plusieurs peintres ses rivaux avaient été chargés, concurremment avec lui, de faire le portrait de la jeune impératrice. Il n'est pas besoin de dire qu'il était important de montrer du zèle à s'acquitter de cette tâche. Il arriva que ses émules l'avaient achevée depuis longtemps et qu'ils avaient recueilli tout le fruit de leur empressement, que Prudhon en était encore à l'ébauche de sa peinture; non pas qu'il eût apporté à son travail la moindre négligence; mais, amoureux de la perfection comme à son ordinaire, il mettait à cet ouvrage autant de temps qu'il en fallait pour l'achever de manière à se satisfaire. La même raison lui fit refuser plus tard d'entreprendre le plafond qui décore le grand escalier du Musée. C'eût été un ouvrage capital pour les dimensions, et la place avait de quoi tenter; mais on lui fixa malheureusement pour l'exécution de ce travail un terme qui ne lui parut pas suffisant, et il renonça à s'en charger.

Suivrons-nous dans cette notice incomplète l'exemple de la plupart des biographes qui sont bien plutôt de purs panégyristes des hommes célèbres dont ils entreprennent de décrire les actions ou les ouvrages? Amoureux de leurs héros, ils admirent tout indistinctement, ils louent tout pour faire contre-poids au blâme ou aux critiques de ceux que ces hommes remarquables ont eus pour adversaires. Ils commettent la plus grande injustice avec la meilleure intention du monde. En admirant sans raison les parties faibles, ils rabaissent nécessairement celles qui méritent l'admiration. Il est inutile de parler des défauts qui ont été reprochés à Prudhon par ses contemporains et par ses rivaux. Ces reproches éternels de convention et de manière sont de ceux qu'on a adressés de tout temps aux artistes qui sortaient de la manière et de la convention reçues.

Écoutons la remarque d'un homme qui a écrit sur lui quelque temps après sa mort, et qui se montre d'ailleurs son partisan déclaré : « Les critiques qu'on fit de ses ouvrages, dit-il, semblent avoir quelque fondement sous le rapport du genre de dessin adopté par cet artiste, qui, *loin d'imiter l'antique*, qu'il avait cependant étudié à Rome, n'en avait adopté ni les formes, ni le goût, ni les principes. »

Ce critique, tout bien intentionné qu'il est, pourrait bien n'avoir connu ni ce goût, ni ces principes dont il parle. Il ne sait pas assez que, l'antique ne nous étant connu que par les statues et par les bas-reliefs, il a pu prendre pour ce qu'il appelle les principes de l'antique ceux qui s'appliquent seulement à la sculpture, comme l'isolement des figures, la sécheresse des draperies collées sur le nu, etc., etc. Ce sont là en quelque sorte les conditions nécessaires de cet art. Prudhon, au contraire, est peintre d'abord, c'est-à-dire que sur un champ auquel il donne avant tout la profondeur, il dispose des groupes entourés d'air et de lumière. Il s'attaque à la plus grande difficulté de son art, qui est d'obtenir la saillie. Ce qui caractérise l'antique, c'est l'ampleur savante des formes combinée avec le sentiment de la vie, c'est la largeur des plans et la grâce de l'ensemble. Le véritable esprit de l'antique ne consiste pas à donner à toute figure isolée l'apparence d'une statue ; ce même esprit ne réside pas davantage dans la disposition en bas-relief, quand il s'agit de rendre une scène composée de plusieurs figures.

On ne refusera pas à Prudhon une grande partie des mérites qui sont ceux de l'antique. Dans la moindre étude sortie de sa main, on reconnaît un homme profondément inspiré de ces beautés. Il serait hardi sans doute de dire

qu'il les a égalées dans toutes leurs parties. Il eût retrouvé à lui seul, parmi les modernes, ce secret du grand, du beau, du vrai, et surtout du simple qui n'a été connu que des seuls anciens. Il faut avouer que la grâce chez lui dégénère quelquefois en afféterie. La coquetterie de sa touche ôte souvent du sérieux à des figures d'une belle invention. Entraîné par l'expression et oubliant souvent le modèle, il lui arrive d'offenser les proportions; mais il sait presque toujours sauver habilement ces faiblesses.

Sa couleur est plus séduisante que vraie, mais on ne peut en concevoir une autre plus appropriée à son dessin. D'ailleurs, le sentiment de l'harmonie est chez lui si complet, que l'esprit ne demande pas autre chose que ce qu'il voit. Il a fait de très-beaux portraits, mais idéalisés toujours. Le choix des fonds, la manière dont il les éclaire, en font des espèces de poëmes comme ses tableaux. Nous n'en citerons qu'un seul qui résume les qualités de tous les autres : c'est celui de l'impératrice Joséphine. Il a su joindre à une ressemblance parfaite un sentiment d'élévation exquis dans la pose, dans l'expression et dans les accessoires. Elle est assise sous les bosquets de la Malmaison. La mélancolie de l'expression fait pressentir ses malheurs. La tête, les bras, la robe, sont admirables. Il semble que la toile a trop d'étendue pour la figure; on voudrait surtout retrancher dans la partie supérieure; à part ce défaut, et peut-être un peu de sécheresse dans le châle et quelques parties secondaires, ce portrait est un de ses chefs-d'œuvre.

Le véritable génie de Prudhon, son domaine, son empire, c'est l'allégorie. Sur ce terrain, il retrouve ses mérites dans toute leur force. Les défauts de sa manière y sont moins sensibles et deviennent presque des qualités.

Comme parmi ces allégories il préfère ordinairement celles qui présentent des images gracieuses, le charme de son exécution fait oublier et les incorrections du dessin et la monotonie des teintes. Ce ton vaporeux, cette espèce de crépuscule dans lequel il enveloppe ses figures, s'empare de l'imagination et la conduit sans effort dans un monde qui est de l'invention du peintre.

L'allégorie est fastidieuse quand le peintre, qui devrait avoir des ailes pour nous emporter dans des régions supérieures, se colle timidement aux détails de l'imitation et n'ose quitter le terre-à-terre de son sujet. Il arrive aussi que ce sujet peut être si ridicule et si mal choisi, qu'il enchaîne à son tour l'imagination la plus heureuse. Diderot se moque très-justement du peintre Hallé, qui représente dans un tableau immense *Minerve conduisant la Paix à l'Hôtel de Ville de Paris*. Voici sa description en abrégé : « Imaginez au milieu d'une grande salle une table carrée, sur cette table une petite écritoire de cabinet et un portefeuille d'académie. Autour, le prévôt des marchands, tout l'échevinage, tout le gouvernement de la ville, une multitude de longs rabats, de perruques effrayantes, de volumineuses robes rouges et noires, tous ces gens debout, parce qu'ils sont honnêtes, et les yeux tournés vers l'angle supérieur droit de la scène, où Minerve descend accompagnée d'une toute petite Paix que l'immensité du lieu et des personnages achève de rapetisser, et qui laisse tomber d'une corne d'abondance, etc., etc. Pour vaincre, ajoute-t-il, la platitude de tous ces personnages, il aurait fallu l'idéal le plus étonnant, le faire le plus merveilleux. » Et il a raison, car M. Hallé n'a ni l'un ni l'autre.

Mais que Rubens, ouvrant les portes du temple de

Janus, en fasse sortir le terrible Mars foulant aux pieds les Arts, les Grâces en deuil, dont il disperse les attributs; qu'entraîné par les monstres de la Discorde et de l'aveugle Fureur, dont les torches se réfléchissent dans son armure en lueurs sinistres, il s'arrache aux bras de Vénus éplorée, tandis que la Paix, non la petite Paix de M. Hallé, mais une vraie immortelle, s'élance après lui, tendant vers le ciel, à travers ses longs crêpes, ses beaux bras impuissants, l'âme s'arrache facilement, pour suivre le peintre, aux vulgaires réalités; elle est à l'aise et charmée au milieu de ces êtres dont l'action et les proportions la transportent pourtant si loin de tout ce qui lui est familier.

Si Prudhon montre Bonaparte vainqueur et pacificateur, il le place sur un char; la Sagesse et la Gloire veillent sur lui et couronnent son front; des divinités aimables le précèdent et se jouent parmi les coursiers qui conduisent son triomphe.

Ce qui fait que M. Hallé est plat et ridicule, tandis que Rubens et Prudhon sont admirables, c'est que les uns idéalisent véritablement les êtres surnaturels dans des scènes où les êtres humains prennent eux-mêmes des proportions idéales, tandis que l'autre ne fait que rapprocher dans une sotte action, dont il ne sait montrer que le côté invraisemblable, des êtres humains de l'espèce la plus triste et de piteuses divinités encore plus maussades. Le secret qui manque à Hallé et aux peintres qui lui ressemblent, c'est celui de la force et de l'audace, mais de celle qui sait s'arrêter précisément aux limites au delà desquelles l'imagination ne vous suit plus et ne reconnaît plus rien.

J'ai sous les yeux une estampe flamande qui fait partie

d'une suite des *Métamorphoses d'Ovide*, composée par des élèves de Rubens. Voici des hommes qui, tout pleins de la manière et des habitudes de style de ce grand maître, sont insipides, parce qu'il leur manque ce faire, cet idéal, ce souffle, dont Rubens est plein. On a représenté dans cette estampe Orphée attirant à lui les bêtes par le son de son archet. Le violon est ici substitué à la lyre consacrée; mais cet anachronisme ne choquait pas à cette époque. Au son de cet archet et de ce violon, des animaux de toute espèce se sont rassemblés; mais comment le peintre animera-t-il cette réunion étrange? Vous fera-t-il voir les oiseaux fendre les airs à tire-d'aile pour se percher le plus près possible de l'enchanteur? Les cerfs timides, étonnés d'être attirés hors de leurs retraites, dresseront-ils l'oreille tout inquiets? Les panthères se rouleront-elles aux pieds du musicien dans de petites convulsions presque voluptueuses, en suivant du regard le divin archet et les sons qui s'envolent? Tout cela peut se passer dans l'imagination du lecteur sur l'énoncé de ce beau sujet; mais, à coup sûr, Ovide l'avait vu dans la sienne, et ses vers charmants ne laissent à cet égard que bien peu de chose à inventer à la pensée la plus féconde. Rien de tout cela n'a frappé le Flamand : dans une plaine tout unie, il rassemble une foule paisible d'animaux, comme on les voit dans la basse-cour ou dans une foire de bestiaux; des moutons, des bœufs, des ânes et jusqu'à des dindons, imités à merveille à la vérité, et chacun dans son allure se mêle tranquillement à quelques bêtes sauvages dont la contenance offre la même tanquillité et la même modestie. La biche, le lièvre, y coudoient les lions et les tigres; tout ce monde semble venu là pour y prendre sa place comme au concert, pendant que le singe

se tient auprès du musicien, attentif à lui tourner les feuillets de son livre de musique.

Nous avons vu Prudhon arrivant à la renommée au moment où les forces manquent ordinairement pour la poursuivre. Pendant le temps assez court qui suivit les longues années de son obscurité et de son abandon, il produisit ses ouvrages les plus remarquables; la supériorité de ces ouvrages ne les mit pas à l'abri de la controverse et même des critiques violentes. Cette place accordée si tardivement dans l'estime publique ne l'était pas sans de nombreuses réserves. Sans parler des rivaux qu'il trouvait dans l'école, il avait à vaincre, et il n'y était pas parvenu, la disposition chagrine de ces connaisseurs intraitables sur tout ce qui s'écarte de la tradition. Il répugnait à cette classe de juges de reconnaître sa parenté avec les grands maîtres et de l'appeler le Corrége français, comme le gros du public, qui, à vrai dire, le faisait sans trop savoir la différence qu'il y a entre Corrége et les autres peintres. On persistait à l'accuser de monotonie, d'incorrection, et à blâmer presque unanimement la répétition des mêmes airs de tête. On ne prenait pas garde que ces défauts sont communs à presque tous les maîtres et souvent la condition inévitable qui compense leurs beautés.

Les hommes sont ainsi faits. Ils voient sans s'émouvoir des efforts merveilleux et demandent encore des merveilles. Avec quelle froideur n'a-t-on pas accueilli de nos jours, et presque dans le même temps, les ouvrages étonnants qui ont marqué la carrière si courte de l'illustre et à jamais regrettable Géricault! Tant de verve, tant de nouveauté, n'avaient concilié à *la Méduse*, au *Hussard*, au *Cuirassier*, que l'admiration enthousiaste de quelques

jeunes gens ; toute la grâce, toute la finesse, toute l'abondance du génie de Prudhon, n'avaient pu surmonter le préjugé qui lui était contraire.

La Restauration ne prodigua ni à l'un ni à l'autre les encouragements. Quant à Prudhon, retiré dans son atelier et fidèle à sa réserve, il concentrait dans son amour pour le travail et dans la société de ses amis tous ses sentiments et toutes ses pensées. Au contraire, presque tous les peintres que l'opinion plaçait en tête de l'école se montrèrent empressés auprès de ce nouveau pouvoir qui avait proscrit leur illustre maître David, et défendu même à ses cendres le retour dans une patrie honorée par ses talents. On a pu voir Prudhon, dans les dernières années de sa vie, employant toutes ses soirées dans l'atelier de son élève, M. Trezel, à dessiner d'après nature comme s'il eût été lui-même un élève. Il ne se trouvait pas mal à l'aise le porte-crayon à la main et dans la société de jeunes gens. Sa complaisance pour ces derniers était inépuisable. Beaucoup d'artistes faits ont eu également à se louer de lui. Il a bien souvent négligé ses travaux pour apporter à un confrère embarrassé l'aide de ses conseils et de sa savante main.

Ses ouvrages devinrent plus rares. Les fatigues de l'âge et bientôt d'horribles chagrins vinrent faire une diversion fatale à son amour pour l'étude. *L'Assomption de la Vierge,* qui orne aujourd'hui la chapelle des Tuileries, a été son dernier ouvrage exposé de son vivant. Cette composition fut estimée assez universellement, mais n'excita aucune critique passionnée. Les palmes de l'Institut n'avaient verdi que fort tard pour l'illustre maître. A mesure que le calme s'était fait autour de productions devenues moins fréquentes, il semblait que l'Académie se

fût réchauffée au souvenir d'un mérite oublié si longtemps. Elle avait épuisé ou à peu près la liste des noms qui se recommandaient à elle par des succès d'école ou par des liens de confraternité. « Il n'avait appartenu, » dit naïvement le secrétaire perpétuel dans l'éloge public prononcé deux ans après la mort de Prudhon, « ni à l'Académie ni à aucune école; il était donc étranger à ces liaisons d'élèves contemporains qui établissent dans la suite *une sorte de devoir d'aider les autres à parvenir*[1]. »

Mais, à supposer qu'une si tardive distinction l'ait trouvé sensible, de quel intérêt allaient devenir pour lui et les distinctions et la gloire même, et son art dont il avait fait jusqu'alors sa consolation! La mort tragique de Mlle Mayer vint tout à coup renverser toutes les espérances qu'il avait pu former pour le repos de ses dernières années. Cet événement le surprit au milieu de la vie calme et retirée où nous venons de le montrer. Cette malheureuse femme se tua dans un accès de noire mélancolie ou plutôt de folie portée à son comble. Ce dernier motif paraît le seul vraisemblable. Un certain égarement, des manières singulières et tout à fait inaccoutumées chez elle, eussent pu faire pressentir cette catastrophe. On voulut éloigner Prudhon avant de lui apprendre l'affreuse nouvelle, mais on ne put y parvenir, et il pénétra dans l'appartement de Mlle Mayer, qu'il trouva baignée dans son sang. Que ceux qui ont vu devant leurs yeux et pressé dans leurs bras le corps inanimé d'un objet chéri et ravi à jamais se rappellent leur propre douleur, et ils auront une idée de celle de ce malheureux qui, se jetant sur ce corps insensible et

1. *Notice historique sur la Vie et les Ouvrages de M. Prudhon,* lue à la séance de l'Académie des Beaux-Arts, le 20 octobre 1824, par M. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel.

dans l'égarement de ses esprits, cherchait à le ranimer et à refermer l'horrible blessure. Il fallut l'entraîner tout couvert de sang. Avec ces tristes restes allaient disparaître ses dernières joies et presque ses derniers sentiments.

Il est inutile de chercher les causes d'une résolution si cruelle. Chez certaines natures, de sombres idées naissent souvent au sein d'une situation qui présente les apparences du calme. Une exaltation passagère peut bien donner à de tels mouvements, nourris et envenimés en secret et dans des heures funestes, une intensité et un emportement capables de pousser l'âme aux dernières extrémités. Est-il un seul sentiment de quelque violence qui ne touche à la démence par quelque point, et, dans un esprit bouleversé et hors de soi, quelles bornes assigner au désespoir, même quand il n'est fondé que sur des motifs qui semblent frivoles? Gros, au comble de la réputation, et quand il n'avait plus qu'à jouir de sa gloire, se tue pour quelques articles de journaux. En 1806, au moment où allait paraître la *Bataille d'Aboukir*, il fut sur le point de prendre ce parti désespéré, parce qu'on lui avait demandé brusquement de substituer dans son tableau le personnage de Napoléon à celui de Murat, projet qui, heureusement pour Gros lui-même comme pour son tableau, ne fut pas mis à exécution.

Quelques amis supposèrent que l'infortunée Mlle Mayer avait envisagé avec une espèce de terreur la situation où la placerait vis-à-vis de Prudhon la nécessité de quitter l'appartement qu'elle occupait à la Sorbonne. Ce logement, qu'elle avait obtenu à titre d'artiste, était entièrement indépendant, de sorte que les convenances ne semblaient pas mettre tout à fait obstacle à leur réunion. Or,

ces logements venaient d'être redemandés par l'Université, qui voulait à leur place installer les cours publics qu'on y voit encore aujourd'hui. On a parlé aussi d'une femme de la société de Mlle Mayer, qui, sous le voile de l'amitié, se serait entremise charitablement pour lui donner des scrupules tardifs sur sa liaison, et surtout au point de vue des inconvénients qui en pourraient résulter pour Prudhon. Comment, s'il en fut ainsi, ne pensa-t-elle pas que le chagrin mortel qu'elle allait lui causer était un malheur auprès duquel tous les inconvénients possibles n'étaient rien? Comment cette idée si naturelle ne vint-elle pas la détourner de son dessein? Rien ne prouverait plus clairement qu'elle avait perdu la raison.

Quels que fussent les motifs capables de porter cette âme troublée à sa cruelle résolution, cette mort devenait pour l'infortuné resté seul le dernier trait du sort dans une vie déjà si éprouvée. A partir de cette catastrophe, la vie devint pour lui un poids insupportable. Ses pensées, ses discours, revenaient sans cesse vers ce point fixe, et son courage, pour résister à tant de maux, n'était plus qu'une morne résignation. Il s'élançait à l'avance vers le moment qui le réunirait à ce qu'il avait aimé. Il prit un triste plaisir à finir les tableaux commencés par la malheureuse femme. *La Famille dans la désolation*, l'un de ses derniers ouvrages exposés, est de ce nombre. Le Christ auquel il travaillait presque en mourant est comme la dernière lueur de son âme. Mécontent de cet ouvrage, qu'il laissait imparfait, il suppliait ses amis de le faire disparaître après sa mort. On voit dans la collection de M. Marcille un tableau de grande dimension qui est l'un des tristes fruits de ses travaux de cette époque, lesquels, loin de tromper ses souvenirs, l'y ramenaient, comme on

voit, de plus en plus. Il a représenté dans cette peinture l'âme quittant la terre pour rejoindre les cieux. Une mer sombre et qui semble grossir sans cesse se brise contre un écueil. Une belle figure s'élance de ce bord funeste en tendant les bras vers une céleste patrie. Elle est nue, elle a quitté ce lourd manteau de la vie mortelle; cette dépouille qui tombe à ses pieds est souillée encore par la vague fangeuse, et marque la dernière trace d'un triste passage. Cette belle âme détachée de sa chaîne s'élève avec langueur, et dans ses beaux yeux un faible espoir se mêle à l'amer sentiment des douleurs passées. Ce tableau n'est pas achevé : il ne devait pas l'être. Sans doute qu'en travaillant à cet ouvrage, dans lequel il résumait ses cruelles pensées, il ne fût point parvenu à en exprimer toute l'amertume et à se satisfaire.

Peu de temps après la mort de Mlle Mayer, l'un de ces amis rares et dont le nom mérite d'être conservé, M. de Boisfremont, peintre et élève de Prudhon, le prit avec lui pour l'entourer de soins. Rien ne pouvait distraire complétement une pareille douleur; mais les pieux empressements de cette amitié si pure l'aidaient en quelque sorte à vivre. C'est dans la maison et dans l'atelier de M. de Boisfremont que ses derniers ouvrages ont été peints, et qu'on a exposé après sa mort ceux qu'il laissait inachevés, ainsi que ses études et ses dessins, dont la vente produisit à cette époque d'indifférence une bien faible somme, si on la compare aux prix élevés que le temps a mis depuis à ses ouvrages. C'est dans cette maison et dans les bras de son ami qu'il mourut le 16 février 1823. Il s'éteignit en prononçant ces paroles touchantes : « Mon Dieu, je te remercie; la main d'un ami fidèle me ferme les yeux. » Il n'avait pas survécu deux ans à l'objet aimé; il en parlait

encore sans cesse, quand le trait fatal l'atteignit lui-même.

La faveur générale qui s'attache aujourd'hui aux ouvrages de Prudhon est-elle l'effet d'un simple caprice et de cet esprit de réaction que nous voyons, dans l'histoire des arts, élever ou rabaisser les réputations? Il est malheureusement trop certain que la supériorité du talent ne suffit pas pour mettre la gloire elle-même à l'abri des variations de l'opinion et de la mode. Il est des talents privilégiés qui ont été entourés tout de suite d'une admiration à laquelle le temps n'a fait qu'ajouter. Les grands artistes qui ont brillé par la grâce, par le charme et par la noblesse de leurs inventions, ont peut-être conquis plus rapidement l'unanimité des suffrages. Raphaël, Léonard de Vinci, Paul Véronèse, Cimarosa, n'ont pas attendu longtemps cette justice de l'opinion. Au contraire, les génies austères qui sondent les abîmes de l'âme et qui saisissent plus volontiers dans leurs peintures le côté terrible et pathétique des choses humaines exercent un empire plus restreint et plus contesté. La violence ou la singularité de leurs inspirations les isole des sentiments ordinaires, et fait que leurs qualités mêmes sont destinées à être l'objet d'une discussion éternelle. Ainsi d'un Puget, ainsi d'un Rubens. Cent ans après la mort de ce dernier, Depiles, dans ses *Entretiens sur la Peinture*, prend sa défense comme s'il s'agissait d'un homme encore vivant, dont les détracteurs et les partisans passionnés seraient encore en présence. « Certaines personnes, dit-il, s'étaient contentées de suivre aveuglément l'opinion des personnes qui les trompaient, ou par *malice* ou par ignorance. D'autres en assez grand nombre, qui n'avaient vu de ce rare génie que les tableaux qui étaient à Paris, *ont suspendu leur ju-*

gement entre l'opinion des peintres vulgaires et *celle que j'ai tâché d'établir en faveur de Rubens*, jusqu'à ce qu'ils eussent vu par eux-mêmes si les ouvrages dont je parlais étaient des preuves suffisantes pour justifier tout le bien que je disais de leur auteur... Ils les ont vus aujourd'hui et sont des premiers à parler de lui avec éloge *et des plus attachés à son parti.* »

Si nous ne sommes point trompé par notre partialité en faveur de Prudhon, nous croyons que les qualités de cet aimable génie sont de celles qui doivent assurer dès à présent sa renommée. Il est même inutile de s'appuyer à cet égard sur ce grand argument auquel rien ne résiste ordinairement aux yeux des contemporains, c'est-à-dire la valeur excessive à laquelle ses ouvrages sont récemment parvenus. On peut aller jusqu'à la trouver exagérée, au moins quant à ce qui concerne des ouvrages faibles signés de lui, pour lesquels on offre encore des prix excessifs. Il n'est pas inutile de dire que le même honneur a été accordé à des contrefaçons et à des copies par suite du caprice des amateurs vulgaires dont le dédain et l'engouement sont également aveugles. Il nous reste à faire des vœux pour que nos collections nationales suivent un peu ce beau mouvement et se montrent à leur tour plus empressées à acquérir et à mettre en lumière un plus grand nombre de productions de Prudhon. Il est peu de cabinets qui ne soient plus riches en estampes gravées d'après ses compositions, ou en tableaux et dessins de sa main, que ne sont le Musée et la Bibliothèque. Dans le premier de ces établissements, on n'a placé au nombre de ses dessins que deux ou trois pastels ébauchés et pas une de ses compositions caractéristiques, telles que sujets mythologiques, bacchanales, etc., dans lesquelles il excellait. Quant

aux deux seules peintures de Prudhon qu'on y voie figurer, bien que l'une d'elles soit son célèbre tableau de *la Justice et la Vengeance céleste* et l'autre *le Christ*, son dernier ouvrage, on regrette de n'avoir à juger de son talent que dans des productions qui brillent plutôt par la sévérité du sujet et de la manière que par cette suavité et cette grâce qui resteront les caractères particuliers de son talent.

GROS [1]

Gros a élevé les sujets modernes jusqu'à l'idéal; il a su peindre les costumes, les mœurs, les passions de son temps, sans tomber dans la mesquinerie ou la trivialité, écueils ordinaires de ce genre de sujets. L'habitude, le préjugé, étaient contre lui. Dans le moment où il a paru, on avait établi en principe qu'il n'y avait que les formes et que les sujets antiques qui fussent capables d'offrir quelque intérêt au double point de vue de la composition et de l'exécution. D'un autre côté, les précédents qu'il trouvait dans les écoles anciennes, quoique moins exclusifs, ne lui fournissaient pas des modèles bien complets dans cette route hardie. Les tableaux dans lesquels Lebrun, par exemple, a représenté quelques scènes remarquables du règne de Louis XIV, sont disposés de manière à offrir les portraits des personnages marquants du temps plutôt qu'à donner une idée frappante du fait. Dans les batailles mêmes, il représente le monarque tournant presque tou-

1. Extrait de la *Revue des Deux Mondes,* 1er septembre 1848.

jours la tête vers le spectateur, comme s'il posait pour attirer le regard. Quand Lebrun a voulu donner à ses batailles l'action et le mouvement, c'est dans l'histoire d'Alexandre qu'il a été chercher ses sujets, fort beaux sujets sans doute, mais présentant, on en conviendra, moins d'intérêt que ceux qui eussent été empruntés à nos annales.

Emporté par un instinct de son génie, Rubens dédaigne l'histoire toute nue ou ne lui accorde qu'une place secondaire. Dans les magnifiques tableaux où il nous peint la vie d'Henri IV et de Marie de Médicis, si l'on en excepte la sublime figure de la reine dans la naissance de Louis XIII, les personnages contemporains ne sont le plus souvent que de froids témoins d'une action dont les véritables acteurs sont des êtres surnaturels. Les passions personnifiées dans les tableaux de Rubens sont devenues les personnages principaux. Dans un de ces tableaux, la reine vient de faire la paix et s'apprête à fermer le temple de Janus: on la voit dans le fond, conduite par Mercure et d'autres divinités, pendant que sur le devant la figure de la Paix, un flambeau à la main, consume les armes, les machines de guerre, les attributs de la Discorde et de la Haine, en opposant un front vainqueur à des monstres frémissants. Dans un autre, les naïades, les tritons se jouent autour d'un navire; Neptune lui-même le pousse par la poupe pour le faire aborder. C'est l'arrivée en France de la jeune Marie de Médicis. La scène principale, c'est-à-dire la reine elle-même entourée de ses courtisans et mettant le pied sur la terre française, se réduit à de petites proportions et n'est aperçue que dans le lointain.

Gros se passe de ce prestige; il a vu ses héros à travers son enthousiasme; la grandeur de leur action les

élève suffisamment, et de ses hommes il fait des demi-dieux. Il avait puisé à l'école dont il sortait la rigueur des proportions et un goût épuré de dessin. On peut malheureusement imputer à la même source les parties critiquables de son exécution; mais il ne dut qu'à lui-même les qualités fortes et originales qui le placent à la tête de notre école de peinture.

Antoine-Jean Gros est né à Paris, le 16 mars 1771. Son père était peintre en miniature; sa mère peignait aussi avec talent. Il put donc recevoir de ses parents les premières notions du dessin ; mais les meilleures leçons lui vinrent probablement de la vue d'un cabinet de tableaux choisis appartenant à son père. On le menait aussi quelquefois chez la célèbre Mme Lebrun, qui prenait intérêt à cet enfant, dont les dispositions se révélèrent de bonne heure. On dit que son père, qui était à la fois frappé et charmé de ses dispositions, le conduisit à une exposition du Louvre pour juger des premières impressions de son fils à la vue de la quantité de toiles qui allaient s'offrir à ses yeux. Il lui demanda, après quelques moments d'examen, quel était le tableau qui le frappait davantage. L'enfant désigna sans hésiter l'*Andromaque* de David, et exprima aussitôt le désir d'avoir le peintre pour son maître. Si cette anecdote est vraie, elle montre dans cette jeune imagination, tout ardente qu'elle fût déjà, un instinct sûr de la vérité : non pas que ce tableau de David fût un de ses meilleurs ouvrages, ou fût même un bon tableau; mais, à travers les traces qu'on y trouve encore du mauvais goût de l'époque, c'était l'un des premiers où l'on eût cherché à s'éloigner de la manière et à ramener l'art à sa simplicité.

David agréa l'enfant, mais ne put l'admettre immé-

diatement dans son atelier : il partait pour Rome, où il se proposait d'exécuter ses *Horaces*, et promit ses leçons pour son retour. A quelque temps de là, le jeune homme fit une grosse maladie; le pauvre enfant s'écriait dans son désespoir : « Je vais mourir, je n'entrerai pas chez M. David ! » Le moment vint pourtant, et Gros se distingua tout d'abord parmi les remarquables émules qui formaient la nouvelle école. Le jeune homme travaillait nuit et jour. Des succès académiques furent la récompense de ses efforts. Il ne concourut qu'une fois pour le prix de Rome, mais dans cette épreuve on lui préféra son compétiteur Landou, décision qui n'est pas à l'honneur des concours d'académie.

Les événements terribles qui agitaient déjà la France et l'Europe eurent une influence fâcheuse sur l'humble existence du jeune artiste. Son père, ruiné dans une banqueroute, tombe malade et meurt. Voilà le jeune Gros, qui jusque-là n'avait songé qu'à l'étude et à tout ce qui pouvait l'élever dans son art, forcé de consacrer moins de temps à ses travaux de prédilection. Il lui fallut donner des leçons, faire de petits portraits pour augmenter ses ressources et suffire à ses besoins. Ce fut un motif de découragement, et bientôt les spectacles sanglants dont il fut le témoin malgré lui portèrent à son imagination un coup funeste. « L'impression de terreur qui en résulta, » dit un biographe du grand peintre, qui a été aussi son élève et son ami [1], « ne s'effaça jamais de son esprit; elle fut la cause de cette réserve soupçonneuse dont sa vie ultérieure est restée empreinte. » Gros pria David de lui obtenir un passe-port pour l'Italie. Il ne fallut pas moins

1. *Gros et ses Ouvrages*, par J.-B. Delestre.

que l'attestation de son maître et celle de Regnault, alors célèbre, et dont l'école balançait celle de David, pour lui faire accorder comme une faveur l'autorisation de sortir de France, afin de perfectionner son talent par la vue des chefs-d'œuvre italiens.

Nous ne suivrons pas Gros au milieu de tous les obstacles que lui suscitèrent, dans l'accomplissement de son désir, et le mauvais vouloir des autorités à la frontière, et la difficulté de se procurer des ressources pour son voyage. Il part enfin, et nous le trouvons bientôt à Gênes, à Florence, puis encore à Gênes, tirant parti de son talent et de sa facilité à faire la ressemblance. Ses portraits lui donnent à la fois des ressources et des amis. L'influence de ces derniers lui ouvre les galeries. Il parle avec ravissement dans ses lettres des chefs-d'œuvre qu'il a sous les yeux : le *Saint Sébastien* de Puget, les portraits de Van Dyck le remplissent d'une admiration qu'il ne peut contenir devant le célèbre *Saint Ignace* de Rubens; c'est cette magnifique composition dans laquelle on voit le saint entouré de ses moines, élevant les mains pour guérir des démoniaques que l'on vient d'amener devant lui. Il ne tarit pas sur cette œuvre admirable, cette *œuvre sublimissime*, dit-il, qui avait sa visite tous les jours.

Gros avait quitté la France au commencement de 1793. Ce n'est qu'à la fin de 1796, et à la suite des victoires de l'armée d'Italie, qu'il rencontre à Gênes Mme Bonaparte, dont la protection devait avoir une influence si heureuse sur son avenir. La gloire de Bonaparte remplissait l'Italie, et Gros brûlait du désir de le voir et de faire son portrait. Un instinct secret l'avertissait qu'il allait se trouver en présence de son héros. Présenté à l'aimable femme du général, emmené par elle à Milan, il est à peine arrivé,

qu'il se voit chargé d'exécuter l'esquisse dans laquelle il représentait Bonaparte portant le drapeau tricolore et traversant le pont d'Arcole à la tête des grenadiers. On suit avec intérêt dans ses lettres le ravissement qu'il éprouve à sortir enfin des travaux peu attrayants dans lesquels il ensevelissait son activité. Il exprime avec feu ses espérances pour l'avenir; il entrevoit la gloire et un légitime emploi de ses talents. Il est saisi en même temps de l'inquiétude de ne pas réussir dans ce premier et si important essai. Bonaparte n'avait que bien peu de moments à donner au jeune artiste, et l'ennui de poser les abrégeait encore. Ce fut donc en quelque sorte à la volée qu'il put le saisir. Nous avons entendu raconter à un témoin oculaire, alors aide de camp du général en chef, que, pour arrêter quelques instants cet insaisissable modèle, Mme Bonaparte le prenait sur ses genoux et l'offrait ainsi à l'ardente attention du peintre. Ce portrait existe et tout le monde le connaît; il est la vivante image de l'héroïsme. La peinture est tout animée des sentiments dont le peintre était plein en présence de l'homme étonnant dont les premiers pas venaient d'ébranler le monde[1].

Gros avait plu à Bonaparte, qui avait démêlé dans cette nature élevée autre chose qu'un artiste vulgaire qu'on paye quand il s'est acquitté de sa besogne et qu'on ne revoit plus. Il avait fait de Gros en quelque sorte un commensal, et le voyait avec plaisir dans son intimité. Il voulut l'attacher au quartier général au moyen de fonctions nominatives qui lui donnassent une position et un droit aux égards que les militaires ne sont disposés à accorder

1. Le célèbre Longhi, Milanais, fut chargé de la gravure de ce portrait. Bonaparte, qui avait fait exécuter la planche à ses frais, en fit cadeau au jeune peintre. La reproduction est digne en tout du tableau.

qu'à ceux qui portent l'uniforme, surtout en campagne, et dans un moment où la victoire et l'exemple du chef avaient fait de chaque soldat un héros. Gros fut nommé inspecteur aux revues, et put suivre l'armée en cette qualité. Il fut investi peu de temps après de fonctions plus appropriées encore à sa qualité d'artiste. On le nomma membre de la commission chargée de la recherche et du choix des objets d'art que la victoire avait mis en nos mains, et que les traités concédaient à la République. En se voyant adjoint à des hommes tels que Monge, Berthollet, etc., pour lesquels le général en chef professait une haute estime, et dont le nom était déjà illustre, Gros recevait la plus haute preuve de faveur. Sa modestie fut alarmée et le fit hésiter quelques instants à accepter la mission dont on le chargeait. Il exprimait sa reconnaissance à ses illustres hôtes, ainsi que le regret de n'avoir rien fait encore pour mériter cette distinction. « Vous avez les titres nécessaires, lui dit Bonaparte, puisque vous avez du talent. »

Ces nouvelles fonctions étaient aussi honorables que délicates. Gros ayant été chargé d'examiner les galeries et les églises de la ville de Pérouse, ornées des plus belles peintures du célèbre Pérugin, la municipalité de la ville et les habitants, au désespoir de se voir dépouillés des ouvrages qui honoraient leur cité, lui offrirent en secret une somme très-considérable, s'il consentait à leur laisser les précieux tableaux. Gros s'offensa à juste titre de cette proposition; mais il ajouta qu'il n'entendait choisir que deux ou trois tableaux au plus pour en orner le musée de Paris. Ce trait, s'il eût été connu de Bonaparte, eût sans doute augmenté son estime pour le jeune artiste. Les employés de l'armée n'avaient pas tous, à beaucoup près,

montré la même probité dans leurs fonctions, et des exactions scandaleuses dans différents services avaient plus d'une fois excité la colère du général en chef et provoqué ses justes sévérités.

Bientôt les fonctions de Gros l'appellent à Rome, et il se trouve en face de ces chefs-d'œuvre immortels, source du grand et du beau dans l'art moderne, où vont tour à tour se retremper les écoles vieillies et tombées dans le faux goût. En présence des ouvrages de Michel-Ange et de Raphaël, il sentit en lui comme un écho de toute cette grandeur; mais rien de cette force secrète ne s'était trahi au dehors et n'avait attiré sur lui les regards de ses contemporains. Parvenu à l'âge où la plupart de ces grands hommes avaient marqué dans leur siècle la place que la postérité leur conserve avec respect, il était seul dans le secret de son génie; tout son talent s'était dépensé en chétifs ouvrages et avait servi à peine à le faire vivre. Dans l'impossibilité matérielle où il se trouvait de se livrer à des travaux sérieux et suivis, le choc magique qui avait électrisé son âme ne servit qu'à augmenter sa mélancolie naturelle et sa pente à un fâcheux découragement. Jusqu'à l'époque où son magnifique talent éclata au grand jour, semblable à un fruit mûri longuement qui perce tout à coup son enveloppe, Gros, relevé de l'abattement par des circonstances fortuites et rejeté ensuite dans l'abandon de lui-même par l'insipidité des travaux auxquels il se voyait condamné, passa de longues années dans ces épreuves, fécondes peut-être après tout, car cette contrainte qui avait pesé sur sa jeunesse augmenta son ardeur sitôt que son talent eut le champ libre, et le fit arriver du premier pas à la célébrité.

Nous ne sommes pas encore parvenu à cette période

brillante de sa carrière, moment unique dans la vie de l'artiste, celui où l'admiration s'élève autour de lui, où l'envie sommeille encore. Gros revient de Rome à Milan. Tombé du faîte de son enthousiasme, il se retrouve occupé de ses fonctions ou adonné de nouveau à l'exécution de ses petits portraits. Les amateurs conservent avec estime plusieurs des miniatures à l'huile qu'il exécuta dans ce temps; elles ont toute la largeur de la grande peinture, et présentent en même temps des détails d'une grande délicatesse.

La commission des objets d'art avait achevé son œuvre, et Gros était resté dans l'armée avec son titre d'inspecteur aux revues. Il était dans la même situation où l'avait laissé Bonaparte, mais la fortune de son protecteur avait été plus vite que la sienne. Parfois Gros sortait de son apathie au bruit des victoires du conquérant de l'Égypte. Il voyait dans son imagination d'autres cieux, d'autres champs de bataille; il pensait à ces Mameluks, à ces chevaux arabes, à toute cette splendeur de l'Orient. Il se sentait appelé par toutes ces merveilles. « Si Bonaparte, disait-il, était parti de Milan! Si j'avais pu le suivre! Qui me tirera de mes petites figures, de mes petits uniformes? Tout cela m'ennuie et m'endort et endort mon talent. » Il se plaint en même temps de la solitude de son âme. Il voudrait vivre près de sa mère. « Si ma mère était près de moi, écrit-il, *elle réglerait mon existence*, ce que je suis incapable de faire moi-même. Oui, je le sens au fond de mon cœur, mon malheur est d'être seul. »

Régler ton existence, pauvre artiste! Oui, sans doute, c'est le secret inconnu des hommes dominés par l'imagination; sortir de l'abattement, écarter les vaines terreurs, sourire à ce que la vie offre de calme, de doux, surmonter

sans faiblesse les épreuves cruelles, cette force, qui se rencontre quelquefois dans des natures simples, est rarement le partage des artistes, des poëtes, de ces hommes chez qui une étrange mobilité d'impression est à la fois la source du talent et celle des plus cruels déplaisirs. Il semble que cette profonde tristesse qui saisit l'âme de Gros à plusieurs époques de sa vie s'y montre à ces époques différentes comme ce spectre fatal qui apparaît deux fois au dernier des Brutus. Il semble que de sombres idées soient venues de temps à autre le solliciter à l'affreuse catastrophe qui devait trancher du même coup tant d'agitations et une vie si glorieuse.

L'Italie échappait à nos armes en l'absence de Bonaparte. Gros, toujours attaché à l'armée faute de pouvoir rentrer en France, et surtout à cause de l'impossibilité où il s'y fût trouvé de développer son talent, Gros se trouve de nouveau dans Gênes, mais retenu par le siége terrible que Masséna se vit forcé d'y soutenir presque au moment où la victoire de Marengo allait de nouveau nous rendre l'Italie. Les spectacles les plus affligeants de la misère, les plus dures extrémités, environnent le pauvre artiste, victime lui-même de ces souffrances au point que sa constitution en fut altérée. Quand il put profiter de la capitulation, qui lui permettait, ainsi qu'à ses compagnons de douleur, de s'embarquer pour la France, il était réduit à un état incroyable de marasme et d'abattement. Transporté à Antibes, il débarque à demi mort, et de là se fait conduire à Marseille. Le hasard voulut qu'il y rencontrât un ami dont les soins le rendirent peu à peu à la vie et à la santé. Il obtient enfin, par l'entremise de Berthier, qui l'aimait beaucoup, la permission de retourner à Paris, et se retrouve, après une absence de neuf années, dans les

bras de sa mère et de ses amis vers le commencement de l'an IX.

Gros avait alors trente ans. Les plus belles années de sa jeunesse s'étaient donc écoulées en pure perte, à ce qu'il semblait, pour sa réputation et pour son talent. On trouve dans la vie de Michel-Ange un phénomène analogue, s'il faut en croire ses historiens. Pendant un espace de temps à peu près semblable, ce grand inventeur demeura dans une inaction complète; quelque chose de plus étonnant encore, c'est que cette oisiveté semble tout à fait sans raison. Le Florentin n'avait pas été, comme Gros, jeté hors de ses habitudes d'artiste par des événements plus forts que sa volonté. Il avait de très-bonne heure été apprécié par les meilleurs juges en fait de talent : il avait déjà produit des ouvrages remarquables, le marbre et l'airain s'offraient à lui, et tout semblait sourire à la grandeur de ses débuts. Tout à coup le voilà qui s'arrête, et l'histoire ne prend pas même le soin de nous instruire de la plus petite cause d'un désordre aussi singulier. Le pauvre Gros, qui n'avait encore vu devant lui que de petites toiles à couvrir, de petites miniatures à achever patiemment, au gré de quelques nobles Génois et de quelques officiers curieux d'envoyer leurs portraits à leurs maîtresses, avait dévoré pendant longtemps les plus cruels ennuis. De retour à Paris, au sein d'une société tout émue des plus grands spectacles, au milieu de l'exaltation où Marengo et la nouvelle conquête de l'Italie avaient jeté la nation tout entière, il ne trouvait pas encore de place dans les esprits pour les travaux de l'imagination. Il essaye de peindre; il demande encore à l'antiquité des inspirations, au moment où nos soldats, maîtres de la patrie des Décius et des Scipions, se plaçaient dans l'histoire à la

hauteur de ces héros de l'ancienne Rome. Après avoir peint *Sapho à Leucade*, *Alexandre domptant Bucéphale*, et fait quelques autres essais plus ou moins médiocres sur des motifs analogues, Gros sort enfin de ces obscurs tâtonnements, Gros tout entier paraît au grand jour dans la fameuse esquisse du *Combat de Nazareth*.

Un arrêté des consuls avait ordonné l'exécution d'un tableau représentant ce glorieux fait d'armes, dans lequel le général Junot, à la tête de cinq cents hommes, avait défait complétement une armée de six mille Turcs ou Arabes. Un concours avait été ouvert à cet effet, et Gros avait été choisi à l'unanimité pour traiter le tableau. Les dimensions devaient en être gigantesques. On en jugera par ce fait que, sur chacune des deux moitiés de la toile qui avait été destinée à cet ouvrage, Gros peignit peu après la *Peste de Jaffa* et la *Bataille d'Aboukir*, tableaux qui sont eux-mêmes d'une dimension considérable. Il est impossible de donner, à ceux qui ne connaissent pas cette admirable esquisse, une idée de la vigueur, de l'éclat, de la fougue, et en même temps de la science de composition qu'elle révèle. Le peintre s'y montre un maître complet. Tout ce qu'il a depuis fait briller d'invention et d'habileté dans la peinture des chevaux s'y trouve déjà dans la multitude et la hardiesse des poses, et dans les divers accidents de la couleur et de l'effet. Les chevaux de Gros tranchent tout à fait, pour le caractère et pour l'exécution, avec ce que les peintres avaient fait jusqu'alors dans ce genre. Rubens, à la vérité, l'a précédé dans l'audace avec laquelle il a doué de vie et de fureur ces nobles animaux. C'est surtout par la vérité et l'éclat de la robe que les chevaux du Flamand ont au plus haut point l'expression de la réalité; l'éclat des yeux et le mouvement des

naseaux leur impriment également une force et une vie extraordinaires; mais ils n'ont pas la noblesse, et j'oserais dire la passion de ceux de Gros. Ceux-ci, comme leurs cavaliers, semblent respirer l'amour du danger et de la gloire. Dans ces mêlées si poétiques où on les voit se cabrer, mordre, hennir, où les poitrails s'entre-choquent, où les crinières confondues et entrelacées brillent sous le soleil le plus vif à travers la poussière du combat, on admire encore la science avec laquelle le peintre les dessine, et la beauté de leurs proportions. Ce mélange si rare de la force et de l'élégance est sans doute le dernier terme de l'art.

Gros avait été installé dans le jeu de paume de Versailles pour y exécuter son tableau. Déjà l'immense châssis était préparé, et l'artiste impatient avait dessiné sur la toile le trait de sa composition : tout à coup l'ordre lui arrive de suspendre son ouvrage. On a attribué cette décision à une mesquine jalousie du premier consul, quoique cette opinion ne soit confirmée par aucune preuve. Il est peu probable, en effet, que Bonaparte, vainqueur de l'Europe et de l'Égypte, ait pu se sentir importuné par la gloire de Junot. Quoi qu'il en soit du motif réel de ce changement, le premier consul devait au peintre, arrêté au milieu du plus bel élan, une éclatante compensation, qui ne se fit pas attendre. Gros fut chargé par lui de peindre l'intérieur de l'hôpital de Jaffa, au moment où le général en chef visite et console les pestiférés. Ce magnifique sujet, tout aussi approprié que l'autre au tempérament de l'artiste, alluma de nouveau sa verve et devint l'occasion du chef-d'œuvre qui allait mettre le sceau à sa réputation. En moins de six mois, l'ouvrage fut achevé et devint l'ornement du Salon de 1804.

L'école française, accoutumée à la discipline de David et aux sujets puisés dans l'antique, s'étonnait de l'intérêt que cette action contemporaine empruntait à la seule fidélité de la représentation. A la vérité, l'uniforme français s'y trouvait mêlé aux costumes variés de l'Orient; la figure humaine, dans la peinture des *Pestiférés*, s'y offrait aussi dans des conditions où le mélange de ces divers éléments n'avait rien de forcé ni d'étrange. Gros avait tiré un parti énorme de ces oppositions, et loin que l'habit européen en paraisse plus mesquin, il est des parties de son tableau où cet habit, en raison de sa simplicité même, prend un intérêt particulier. Nous citerons pour exemple la figure de ce malade assis de face à gauche et sur le devant du tableau, qui, le menton appuyé sur ses points crispés, semble en proie à une fièvre affreuse. Une capote de soldat l'enveloppe, et le simple bonnet de police qui descend jusque sur ses yeux, et dont la pointe déroulée pend le long de son épaule, compose un ajustement aussi neuf que frappant. Un autre exemple, entre une multitude d'autres, peindra mieux encore l'effet de ces contrastes. Dans le même coin de gauche, on voit un dragon accroupi à terre, le dos appuyé contre la muraille. Par un geste frénétique, il tend les deux bras à la fois pour avoir du pain. Cet homme est entièrement vêtu de son uniforme étriqué, et porte autour de la tête un mauvais chiffon entortillé. Ce misérable corps, sous cet habit militaire, paraît plus dénué, plus effrayant que les corps entièrement nus ou vêtus à moitié qui se roulent près de lui dans la poussière. Gros est plein de ces traits que la description ne peut qu'affaiblir et qui saisissent fortement à l'aspect de sa peinture.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur le détail

des épisodes variés qui composent ce tableau. La noble confiance du chef, l'admiration, la reconnaissance des soldats pénétrés de son courage et de son humanité, le calme des Turcs et des Arabes au milieu de cette scène de désolation, toutes ces indications énergiques si clairement exprimées sont dans la mémoire de tous ceux qui s'intéressent aux productions de notre école. L'exécution, qui parut audacieuse et brillante au moment de l'apparition du tableau, a perdu de son éclat par l'effet du temps. Il faudrait en dire autant de presque toutes les peintures exécutées sous l'influence de l'école de David. Les ombres frottées légèrement, et les clairs sobrement empâtés qui donnent à cette peinture une transparence flatteuse au moment où le tableau vient d'être achevé, laissent prise malheureusement à une espèce de jaunissement, à une atténuation notable des teintes après un certain nombre d'années. Il en résulte quelque chose de vide et *de creux* que ne présentent point les tableaux flamands et vénitiens, dont la pratique était meilleure. Ces influences fâcheuses font vivement regretter qu'un homme tel que Gros n'ait pas été l'élève d'un Rubens ou d'un Van Dyck. Plus noble et aussi abondant que le premier, plus animé, plus inventeur que le second, rien ne pourrait lui disputer sa place près de ces rois de la peinture flamande.

Les camarades, les émules de Gros, son maître David, enchantés de son succès, voulurent lui rendre un hommage public. Les artistes lui offrirent un banquet, dans lequel des vers en son honneur lui furent adressés par Girodet, son condisciple et son ami. Un hommage plus flatteur encore et plus fait pour frapper son imagination lui avait été rendu dès les premiers jours du Salon : les artistes ses camarades suspendirent au-dessus de son

tableau une branche de palmier, et chargèrent le cadre de lauriers. C'est en cet état que Gros revit son ouvrage hors de son atelier. Il avait également été l'objet d'une ovation d'un autre genre, et dont le souvenir ne le rendait pas moins fier, quand il la racontait avec ce feu et cette éloquence naturelle qu'il mettait dans ses discours. Après l'achèvement du tableau à Versailles, il avait admis dans son atelier des visiteurs. Le nombre s'en était grossi à tel point, qu'un bosquet de lilas qui se trouvait près de la porte disparut entièrement, dans ce peu de jours, sous les pas de la foule, et quand il fallut à la fin emporter le tableau et fermer l'atelier, des ouvriers en grand nombre, des hommes du peuple frappant aux portes ou montant sur les épaules les uns des autres, se montraient aux fenêtres, un écu de six francs à la main, et suppliant Gros de les recevoir.

C'est au milieu de ces applaudissements unanimes que le grand peintre vit se réaliser en un instant ces espérances qu'il osait à peine entrevoir dans un avenir lointain. L'enthousiasme universel le conduisait à la première place, quand, la veille encore, il désespérait de lui-même. Il devait payer bien cher dans la suite l'enivrement de ce triomphe inespéré, et pourtant si légitime. On peut dire même que ce fut une faiblesse déplorable plutôt qu'une juste estime de son propre mérite qui le rendit si sensible par la suite aux attaques de la critique. Peut-être se rappelait-il toujours cette époque brillante où il s'était vu accueilli par l'admiration universelle. Il prouva du moins, précisément dans cet instant, que les éloges, loin d'endormir le vrai talent, sont le plus sûr moyen de l'exciter et de l'élever au-dessus de lui-même. Au Salon de 1806, qui suivit, la *Bataille d'Aboukir*, commandée par Murat,

montrait à un plus haut degré encore les grandes qualités de l'artiste, moins peut-être la belle ordonnance qui avait marqué dans son premier ouvrage; mais par la grandeur du dessin, par l'éclat de la couleur, par une hardiesse et une vigueur incomparables, le peintre s'élevait à une hauteur qui a marqué, si nous ne nous trompons, l'apogée de son talent.

Il semble qu'on peut affirmer que le caractère le plus général du génie est la hardiesse et la confiance dans la force de ses conceptions. Si l'on examine avec attention tout ce qui fait véritablement beauté dans les ouvrages des grands maîtres, on verra qu'un esprit juste, mais timide, enchaîné par l'usage et les précédents, n'aurait jamais risqué certaines images, certaines expressions, certaines tournures qui saisissent par un rapport frappant de l'idée avec la forme qui leur est donnée. Qu'on examine dans les ouvrages célèbres toutes les beautés consacrées et dont l'habitude a rendu l'effet moins piquant, on verra qu'elles étaient presque toutes, à leur apparition, de nature à choquer les puristes. Pour parler de la littérature, par exemple, chaque langue a son arsenal de tournures, d'accouplements de mots, d'expressions usitées, que l'usage applique à l'expression de certaines idées. Ces tournures ont été employées une première fois avec hardiesse par un esprit aventureux. Le goût consacre les unes et repousse les autres : là est le secret du talent, là est la force qui lui fait apprécier, dans une combinaison toute nouvelle, ce qui est le vrai, ce qui n'a qu'un semblant de vrai, ou ce qui est faux et tout à fait à rejeter. Cela explique comment les esprits faux et boursouflés sont enclins par cela même à se croire extraordinaires. Cette extrême confiance dans ses idées est le seul rapport peut-être que la sottise

ait avec le génie, et c'est malheureusement le privilége dont elle abuse le plus.

Si l'on applique ces réflexions aux belles peintures de Gros et surtout à la *Bataille d'Aboukir*, on sera surpris de la franchise et surtout de la nouveauté des pensées. Les écoles de peinture ont, comme la littérature, leurs moyens d'effet, qui sont en quelque sorte la propriété de tout le monde; ce sont des poses de convention, des façons de mourir, de tomber, de maudire, que l'on apprend à l'Académie, et qui deviennent, pendant tout le temps qu'un maître exerce son influence, le langage, les hiéroglyphes parlants de l'art pour les artistes et pour le public. Gros a osé faire de vrais morts, de vrais fiévreux, je parle toujours des belles parties de ses ouvrages, et dans ces parties on ne lui a jamais assez su de gré de la naïveté singulière et en même temps de l'audace de certaines inventions qui semblent interdites à la peinture, mais dont l'effet est immense quand la tentative est heureuse. Il sait peindre la sueur qui inonde la croupe de ses chevaux au milieu de la bataille, et presque l'haleine enflammée qui sort de leurs naseaux; il vous fait voir l'éclair du sabre au moment où il s'enfonce dans la gorge de l'ennemi. On a vu quel parti il sait tirer d'un détail qui peut sembler trivial ou inutile, au profit du terrible ou du pathétique, par l'accent particulier qu'il sait lui imprimer. Dans le *Champ de bataille d'Eylau*, le cheval de Napoléon a les jambes visiblement mouillées et trempées de neige jusqu'au-dessus du genou. Le peintre montre dans le même tableau, auprès d'un tas de morts dont on entrevoit vaguement les formes au milieu de la fange, un fusil abandonné dont la baïonnette est tordue et couverte de petits glaçons ensanglantés. J'insiste sur cette poésie des détails qui est

propre à Gros : je crois cette partie de l'art plus interdite que toutes les autres, s'il est possible, à la médiocrité, non pas que ces idées ne puissent s'offrir à tout le monde dans la composition : la preuve, c'est que la réalisation de ces idées n'excite pas toujours toute l'admiration qu'elle mérite chez le spectateur distrait ou superficiel; mais c'est que la difficulté immense de les rendre clairement et sans puérilité est la raison qui rejette forcément dans les banalités cent fois reproduites l'artiste timide et chancelant sur son Pégase, contraint de s'arrêter par l'impuissance de rendre, ou d'être ridicule pour avoir exprimé sottement ou maladroitement. Je n'ajouterai qu'une réflexion à toutes ces remarques esthétiques beaucoup trop longues peut-être : c'est qu'à la vue de ces touches si expressives et si naïves en même temps, je ne puis m'empêcher de songer au vieil Homère, à ses peintures de la vie si étonnantes dans leur crudité et dans leur simplicité, et le jardin du bon roi Laërte, et la douleur du vieux Priam, et celle du fougueux Achille pleurant de vraies larmes sur son ami, et les plaintes touchantes de ce jeune Lycaon, percé sans pitié par la lance du fils de Pélée, au moment où, sans armes et sans cuirasse, il s'apprête à se baigner dans le Simoïs. Les images que réveille la peinture de Gros ne semblent-elles pas émaner de la même inspiration à la fois grandiose et naturelle? Il était de l'espèce de ces heureux génies qui vont droit au fait sans rechercher l'effet et l'esprit. Cette recherche, qui est la maladie des époques où les grandes idées et les grandes convictions sont absentes, lui était inconnue. Il pousse même le dédain ou l'ignorance peut-être de certains moyens d'effet jusqu'au point de manquer à des conditions très-importantes de l'art. C'est surtout dans les oppositions de la lumière et de l'ombre

que ses tableaux se ressentent le plus de toute absence de parti pris, et la *Bataille d'Aboukir* justifie particulièrement cette critique. Il ne met pas assez d'air entre ses groupes, ses fonds sont insignifiants et ne fuient pas assez. David avait érigé en système celui de n'en point avoir. La réaction contre les effets appris par cœur des Vanloo avait amené dans toute son école un mépris affecté pour le clair-obscur, qui est l'art de distribuer la lumière dans les différentes parties d'une composition, de manière à les faire valoir au gré de l'artiste. Quand cette partie est bien entendue, les figures doivent céder de la perfection de leur détail à leur effet dans l'ensemble du tableau. On est étonné de la simplicité des détails dans Paul Véronèse, dans Corrége, etc. C'est l'art des sacrifices en un mot, de tous le plus rare, c'est celui qui consiste à ne pas tout dire et à ne pas tout montrer. Les figures d'*Aboukir* sont trop étudiées, trop savantes pour la nudité des fonds. Il en résulte de la sécheresse et un certain défaut de saillie.

Un autre inconvénient, qu'on serait fondé à remarquer avec plus de justesse encore dans le *Champ de bataille d'Eylau*, c'est la mollesse et le gigantesque outré des figures du premier plan. Gros n'a pas eu l'adresse d'en dissimuler l'importance; elles attirent l'attention au détriment de l'action principale; c'est la partie d'un tableau qui exige le plus d'art dans la disposition de l'effet. Mais le cheval de Murat, ce coursier qui semble celui du dieu Mars, hennissant et piétinant dans le carnage, lançant des éclairs par les yeux et couvrant son mors d'écume; mais le cheval abattu du pacha, ce fougueux pacha lui-même et sa rage furieuse en voyant sa défaite et la fuite de ses soldats; mais la rapidité de la charge des dragons, la lutte acharnée du Français, du Turc, de l'Arabe, du nègre, l'un

s'écriant au milieu de la victoire, l'autre se tordant de rage, ou mordant l'épée qui le perce, ou serrant d'une main convulsive le sable sanglant qui semble de feu sous les pas de ces milliers de furieux ; la déroute des Ottomans, les étendards traînés dans la poussière, et les turbans des fuyards qui cherchent leur salut dans les flots, toutes ces images puissantes, entraînantes, éblouissent les yeux et l'esprit, et ne laissent guère de place à une vaine critique. Il faut suivre le peintre dans sa mêlée, il faut partager la fureur de son pacha, s'attendrir avec le jeune fils qui rend au vainqueur le sabre de son père, et en revenir encore à cet incomparable cheval de Murat, qui réunit en lui toutes les perfections de la peinture.

Cette fois, les critiques s'éveillèrent et ne ménagèrent point le blâme au peintre de tant d'images hardies : leur voix, à la vérité, fut encore une fois couverte par le concert de l'admiration. Pourtant l'effet discordant de ces censures malveillantes trouva prise sur l'esprit inquiet de Gros. Une autre circonstance, qui n'est pas mentionnée par le biographe dont nous avons parlé, mais qui nous a été attestée par un ami de Gros lui-même, faillit changer en cyprès les lauriers qui attendaient son front. Cette anecdote prouve tristement que, malgré ses triomphes récents et au milieu de l'existence la plus heureuse et la plus enviée, Gros côtoyait toujours le sombre abîme qui devait à la fin l'attirer. Un mois avant l'exposition de cet ouvrage, exécuté avec une chaleur et une rapidité prodigieuses, et au moment où il s'occupait de simples retouches, on lui insinua que l'empereur se trouvait choqué de l'importance du rôle que Murat jouait dans sa composition. On aurait été jusqu'à lui persuader que l'intention de Napoléon était de voir sa propre figure substituée à celle de son lieute-

nant. A cette révélation inattendue, la tête de Gros se renverse. Retoucher son tableau dans ce qu'il avait de capital, et la veille du Salon, eût paru impossible et affreux à un homme moins fougueux et moins absolu que lui ; qu'on juge de son désespoir par sa résolution arrêtée dans sa tête de se tuer, s'il ne pouvait obtenir de laisser le tableau tel qu'il l'avait conçu et exécuté. Heureusement il eut l'idée d'aller à l'impératrice : elle vit son désespoir et s'employa à le calmer ; elle n'eut probablement pas beaucoup de peine à faire changer une décision qui n'avait peut-être pas été bien arrêtée, et que le désespoir du grand peintre fit annuler. Le tableau parut donc sans changement et fit la sensation que nous avons dite.

On a prétendu que Gros n'avait pas pour cette peinture la prédilection que sembleraient justifier de si brillantes qualités. Le biographe déjà cité remarque avec justesse qu'ayant cédé naturellement au penchant de son talent dans l'exécution de cet ouvrage, le peintre l'estimait moins en raison du peu d'efforts qu'il avait faits pour réussir. C'est une disposition assez générale chez les artistes, qui sont rarement de bons juges de leurs propres productions ; et ce qui semblerait confirmer cette observation en ce qui concerne Gros, c'est la fâcheuse tendance qui lui fit, peu d'années après ses immenses succès dans le genre le plus approprié à sa nature, abandonner ce genre si fécond sous sa main pour en revenir aux tristes errements de l'école.

Nous avons déjà mentionné quelques détails du tableau représentant *Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau*. Cette peinture parut en 1808. Le sujet en avait encore été mis au concours, et l'esquisse de Gros avait facilement obtenu d'être préférée. C'est la troisième de ses grandes

pages épiques, et l'une de celles qui le recommandent le plus à l'admiration. On y trouve, comme dans la *Peste de Jaffa* et le *Combat d'Aboukir*, la même puissance d'idéalisation et cet art admirable qui n'est connu que des maîtres, de pousser aussi loin que possible l'effet résultant de la donnée même du tableau. Ainsi, dans la *Peste de Jaffa*, la peste est partout; la voûte étouffante de la mosquée semble faire planer le fléau sur toute la scène. La misère de ces gens-là n'est pas celle de gens affamés ou mourant de leurs blessures. Dans la *Bataille d'Aboukir*, les défauts mêmes du tableau, l'éclat, la dispersion de la lumière, la confusion des groupes, la nudité du paysage avec un grand ciel bleu et la mer tout unie pour horizon, semblent augmenter l'impression de la rage et de l'impétuosité de ces deux armées se disputant quelques arpents d'une plage aride sous les rayons d'un soleil brûlant. Au contraire, dans la représentation de l'héroïque champ de bataille où les Français, en nombre bien inférieur, épuisés par les marches, aveuglés par la neige, et à demi noyés dans la fange et les glaces, avaient terrassé les barbares du Nord, le peintre déroule à perte de vue le morne aspect des plaines de la Pologne. Les rangs entiers des régiments tombés à leur place de bataille sont étendus sous la neige comme des gerbes couchées uniformément dans cette cruelle moisson d'hommes. Le village d'Eylau brûle encore à droite. La garde, les restes de l'armée demeurent rangés et l'arme au bras sur ce champ de carnage. Çà et là des chevaux moribonds, secouant les frimas de la nuit, se dressent par un dernier effort sur leurs jambes affaiblies, et retombent près de leurs maîtres étendus morts. Le Russe, le Français, le Lithuanien, le Cosaque à la barbe hérissée et chargée de glaçons, tombés l'un près de

l'autre, ne présentent plus que des tas informes sous leur manteau de neige. Ici un sabre inutile près d'une main qui ne peut plus le saisir; là le canon sur son affût fracassé et enterré dans la glace avec l'artilleur, écrasé lui-même en le défendant, et dont le bras roidi l'entoure encore.

Ce tableau sinistre, formé de cent tableaux, semble appeler l'œil et l'esprit de tous côtés à la fois; mais ce n'est encore que le cadre de la sublime figure de Napoléon. On le voit au milieu de la toile, arrêté dans sa lugubre promenade et suivi de ses maréchaux. Une de ses mains laisse flotter les rênes de son cheval; l'autre, élevée en l'air par un geste mélancolique, semble accuser les maux de la guerre. C'est peut-être la plus belle conception de l'artiste, et aussi le portrait le plus magnifique et assurément le plus exact qu'on ait fait de Napoléon. Ce grand homme aurait dû, comme Alexandre, interdire à d'autres qu'à son peintre favori le droit de reproduire son image. Gros seul a su le peindre : c'est dans ses ouvrages seulement que nos neveux trouveront le type immortel de ses traits.

Ce personnage, aussi poétique qu'Achille, plus grand que tous les héros sortis de l'imagination des poëtes, n'a point encore trouvé son Homère, et Homère lui-même eût renoncé à le peindre. Que voulez-vous ajouter à ce que la pensée lui prête déjà? Son histoire simple et nue est bien au-dessus de tous les poëmes, de même que sa fidèle image, reproduite par Gros, ne permet pas à l'imagination d'ajouter un trait. La littérature de son temps l'a défiguré en voulant le peindre. Les poëtes qui, de nos jours, ont embouché la trompette en son honneur l'ont représenté avec des couleurs de fantaisie. On a fait de lui un héros

mystérieux ou fanfaron, comme ces personnages imaginaires que lord Byron a mis à la mode, et qui sont plutôt de véritables mannequins servant de prétexte à débiter les sentences de l'auteur. Un poëte de nos jours a dit de lui :

> Rien d'humain ne battait sous son épaisse armure ;

ce vers chagrin s'appliquerait, avec bien plus de raison, à tous ces personnages de convention que le roman, le théâtre et même l'histoire nous présentent comme les portraits vivants des hommes célèbres.

Au Salon de 1808 brillaient plusieurs tableaux remarquables : la *Bataille d'Austerlitz*, par Gérard ; les *Révoltés du Caire*, de Guérin; l'*Atala* de Girodet, et surtout la *Psyché* de Prudhon et son tableau de *la Justice poursuivant le Crime*. Gros avait là des émules dignes de lui. L'empereur fut content de son peintre et le récompensa lui-même. Les tableaux représentant des scènes modernes et exposés en même temps n'offraient pas à beaucoup près la même supériorité, quoique plusieurs de ces ouvrages aient conservé une célébrité méritée. Gros était là sur son terrain et maître dans son domaine.

Nous ne parlerons point avec détail de quelques compositions secondaires qui suivirent et qui n'ajoutèrent rien à sa réputation, telles que la *Prise de Madrid*, l'*Entrevue des deux empereurs*, une esquisse capitale de la *Bataille de Wagram*, etc. Son tableau le plus important, jusqu'au moment où il entreprit de peindre la coupole du Panthéon, est sans contredit la *Bataille des Pyramides*. La toile de ce dernier ouvrage n'avait pas les dimensions gigantesques des batailles que nous avons particulièrement mentionnées, bien que les personnages en soient de grandeur naturelle. Par un caprice malencontreux, on a eu,

quelque temps avant la mort de Gros, l'idée de lui demander de l'agrandir pour l'adapter à une place choisie. Le tableau a perdu à ce placage. C'était en quelque sorte un magnifique portrait historique; la figure de Napoléon y tenait la plus grande place : l'addition qui y a été faite a faussé tout à fait l'intention primitive et détruit tout l'effet de la peinture. Le bas de la toile était rempli par les cadavres entassés d'Arabes et de nègres semblables à ces figures d'esclaves enchaînés ou de peuples vaincus dont l'idée appartient à l'antique. Gros, revoyant après plusieurs années ce tableau, qui était un de ceux qu'il aimait le plus, et contemplant avec orgueil la figure de Napoléon, s'écriait dans son langage énergique : *Je lui ai fait un trophée d'hommes.*

A voir les tableaux de Gros, quand on n'en sait pas le nombre, il est impossible de ne pas le prendre pour un artiste fécond. Sa facilité à exécuter et à imaginer indiquerait un génie qui déborde, une main qui, comme celle de Rubens, ne se reposait jamais, et semblait poussée par le besoin continuel d'animer la toile. Il n'en est rien pourtant : on compte facilement ses grands ouvrages. Quant à des petits tableaux, il en a fait fort peu; ces esquisses même et ces croquis, ces confidents, ces essais de l'artiste que les maîtres ont laissés en si grand nombre, tous ces témoins de la noble passion qui les agite toute leur vie, ne marquent point en grand nombre les différentes phases de la carrière de Gros, et néanmoins ses croquis, ses esquisses sont admirables, et témoignent, comme ses tableaux achevés, de son extrême facilité. Peut-être une sorte de paresse, effet de son tempérament, lui faisait-elle redouter le labeur que le naturel le plus heureux ne peut s'empêcher de subir dans le travail de la composi-

tion. Le moment où il faut prendre les pinceaux, celui où l'homme de talent endosse la casaque de l'artiste et sort du cours facile et trivial de la vie ordinaire pour entrer dans le monde des nobles chimères, cette nécessité d'avoir la fièvre, en un mot, effrayait son indolence naturelle. Je tiens d'un artiste qui a vécu et travaillé avec Gros, que, dans le temps où il montrait le plus d'ardeur, et notamment pendant qu'il peignait la *Bataille d'Aboukir*, il s'arrêtait quelquefois, non pas que sa verve se refroidît, mais parce qu'il trouvait que sa tâche avait été assez longue pour la journée. Il lui arrivait de consulter sa montre pour savoir s'il était temps de quitter le travail et de déposer, avec sa palette, le fardeau de l'inspiration. Le travail n'en était ni plus froid ni plus contraint.

Cette disposition de Gros, heureusement assez rare chez les grands artistes, nous a fait perdre assurément beaucoup de beaux ouvrages. Sans doute il suffit d'un petit nombre pour la mémoire de l'artiste, mais il semble qu'indépendamment du plaisir qu'il trouve à composer, il doit être possédé du désir de réaliser de plus en plus, de serrer en quelque sorte de plus près, et d'ouvrage en ouvrage, cet idéal insaisissable dont il croit se rapprocher à chaque nouvel essai. Les peintres devraient songer aussi à la fragilité de leurs productions. Un incendie va consumer des milliers de beaux ouvrages ; des accidents sans nombre conspirent contre le bois et la toile, ces dépositaires de leurs inspirations; ne semble-t-il pas qu'en multipliant leurs ouvrages dans la mesure de leurs forces, ils augmentent la chance de surnager sur la mer de l'oubli? Gros, si amoureux de la gloire, eût dû être touché de cette considération.

Par une conséquence toute naturelle de cette noncha-

lance, il avait besoin d'être excité au travail par les commandes. Il n'a guère entrepris que des ouvrages demandés d'avance; c'est pourquoi le nombre des portraits qu'il a laissés est relativement plus considérable que celui de ses compositions. Il en a fait d'excellents, surtout ceux où il pouvait donner carrière à son invention. L'importance des personnages qu'il a peints, et qui ont été presque tous les généraux ou les hommes notables de son temps, justifie cette disposition. Il lui est arrivé très-souvent aussi d'élever à des proportions historiques les portraits de personnes inconnues, qui se trouvaient ainsi grandies par la disposition naturelle de Gros à voir en grand. Beaucoup de ces portraits, qui furent regardés comme des ouvrages accomplis à leur apparition, n'ont pas conservé tout leur éclat et toute leur force. Cela tient à la même cause qui a contribué à appauvrir l'effet de ses tableaux d'histoire. Il faut citer parmi les plus remarquables de ces portraits celui du général Lasalle, exposé au Salon de 1808. Plusieurs portraits équestres de dignitaires de l'Empire et de membres de la famille impériale marquent également au premier rang parmi les peintures du temps.

Nous touchons à l'époque critique qui va marquer dans la carrière du grand artiste un funeste changement. Les portraits capitaux dont nous venons de parler respirent encore la flamme des débuts. Le tableau de *François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis* (1812) présente encore, dans un genre différent, pour le sujet et pour la dimension, un remarquable effort de talent. On y trouve une finesse d'intention et d'exécution qu'on ne s'attendait pas à rencontrer dans le peintre d'*Eylau* et de *Jaffa*. Le Charles-Quint surtout est parfait; il est impossible de mieux caractériser un personnage historique, dont

tout le monde a pu se faire un portrait d'après ses actions, et l'image que nous montre le peintre défend à l'esprit de demander autre chose. Bientôt Gros entreprend les peintures de la coupole. Ici il va lui falloir lutter de plus près avec les écoles anciennes. Les qualités qui ont fait de ses grandes batailles des ouvrages incomparables le suivront-elles dans cet empire nouveau dont la conquête va l'attirer? Ces qualités sont-elles les plus propres à le soutenir dans son entreprise? Si nous nous en rapportons au succès qui sembla couronner ses efforts, lorsqu'après douze années de travaux il livra la coupole aux regards du public, la question sera résolue victorieusement, et Gros aura répondu à l'attente de ses contemporains. A-t-il cru lui-même au fond de son cœur que la postérité, d'accord avec ces jugements enthousiastes, les confirmerait en plaçant son dernier ouvrage à côté de ses trois filles immortelles? Chacun peut encore résoudre au gré de ses prédilections en peinture et de ses penchants personnels ces questions qu'on a débattues à l'époque où la coupole fut découverte. Faudra-t-il rejeter l'infériorité de certaines parties sur les vicissitudes au milieu desquelles l'artiste s'est vu forcé plusieurs fois de changer sa composition au gré des influences de la politique? Nous ne pouvons le penser. L'essentiel pour l'artiste, il faut bien le dire à la honte de ses convictions, c'est d'avoir une muraille à couvrir, c'est *de jaser avec la muraille*, comme disait Gros lui-même. Dès le principe, il dut s'apercevoir que tous ses efforts ne pourraient remédier à la disposition étranglée de la corniche, laquelle, rétrécissant excessivement l'orifice de la coupole, réduisait le peintre à exécuter son tableau pour ceux qui auraient le courage d'aller l'admirer de près, à deux cents pieds au-dessus du sol, et c'est

précisément le parti auquel Gros se réduisit. Tout le mérite de son travail est comme perdu, quand on le voit d'en bas, à cause de la nécessité où l'on est de changer à tout moment de place pour en apercevoir successivement les différentes parties. On ne saisit que difficilement l'intention qui a présidé à l'ordonnance. Ce qui confirme dans l'opinion que l'artiste avait la conscience de cet inconvénient, c'est que cet immense tableau sphérique est exécuté comme un tableau de chevalet destiné à être vu à une distance médiocre, et sans aucun des sacrifices qui eussent pu contribuer à augmenter l'effet ou à donner l'intelligence des plans [1].

On ne peut se refuser à admirer la grandeur des intentions. Cependant on reste froid devant ces immenses figures dont le gigantesque n'est pas sauvé par quelque chose de plus pittoresque dans l'arrangement de la disposition. Il y a, si l'on peut parler ainsi, je ne sais quoi de prosaïque dans cette disposition régulière de quatre groupes, et cet inconvénient est le pire de tous dans un genre de peinture qui s'accommode des inventions hardies et qui devrait être à la peinture ordinaire ce que l'ode en poésie est à une simple narration. La beauté du pinceau est toujours surprenante et a le même mérite qu'on admire dans les autres tableaux de l'auteur; mais ici malheureusement, la suavité des teintes et le modelé gracieux des parties se noient entièrement dans cette sécheresse et cette absence d'effet général.

1. Nous trouvons, dans la notice sur Gros de M. Delestre, un passage qui montre que le grand artiste avait très-bien compris les inconvénients attachés à son travail. «... Nous dirons combien il est regrettable qu'on n'ait pas suivi la première proposition de Gros, de placer les quatre groupes des rois dans les angles de la coupole inférieure, en réservant celle où tout est maintenant réuni pour y peindre la seule figure de sainte Geneviève, etc. » (*Gros et ses Ouvrages*, page 352.)

Cet immense travail ne fut achevé qu'en 1824; il valut à Gros le titre de baron et les encouragements les plus flatteurs de la part du roi Charles X. Nous reviendrons sur nos pas pour mentionner les ouvrages qui avaient marqué dans la carrière du peintre pendant l'exécution de la coupole; il suspendait souvent cette occupation pour travailler aux tableaux et aux portraits qui lui étaient demandés. Parlons d'abord du plus capital de ces tableaux, et qui semble le dernier effort de la veine qui avait produit les grandes batailles, je veux dire le *Départ du roi dans la nuit du* 19 *au* 20 *mars* [1]. Il faut mettre immédiatement après pour le mérite, mais dans un très-haut degré encore, l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pouillac le* 1er *avril* 1815 [2]. On trouve dans ce dernier des détails d'exécution pleins de vie et de chaleur. La tête de la duchesse surtout est un chef-d'œuvre de ressemblance et d'expression, mais il n'y a dans l'ensemble du tableau, dont la disposition est vulgaire, ni l'animation, ni la force qui font du *Départ du roi* un des plus beaux ouvrages modernes, et celui qui, dans l'œuvre de Gros, rappelle le plus ses anciens ouvrages.

La scène présente un immense effet de nuit : première difficulté dans un tableau de grande dimension. La figure de Louis XVIII, qui offrait de bien autres difficultés encore, est étonnante de convenance, de vie, d'expression et de noblesse. Des serviteurs, portant des flambeaux, le précèdent; des gardes nationaux, des militaires l'entourent et lui témoignent avec effusion leur douleur. La confusion qui règne dans les groupes est une beauté de plus et ne nuit pas à l'intelligence de l'action. Ce qu'il faut le plus

1. Salon de 1817.
2. Salon de 1819.

admirer, c'est que le peintre ait su tirer ce parti d'un sujet en apparence aussi ingrat.

Il est important de signaler à cette époque de la vie de Gros (1816-1817) une circonstance qui eut sans doute une grande influence sur la marche de son talent pendant les dernières années de sa vie. David, du fond de son exil, l'avait chargé de continuer la direction de son école. Gros s'acquitta de ce devoir comme s'il eût dû sacrifier à cette fonction même sa qualité de peintre pour prendre celle du professeur le plus assidu. L'attachement qu'il conservait pour son maître se mêlant à une admiration sans bornes de ses ouvrages, il mit une sorte d'amour-propre à continuer dans ses leçons toutes les traditions de David. Il semblait même qu'il voulût faire oublier à ses élèves combien sa propre manière avait différé de celle de son maître. « Mon métier, disait-il quelquefois, est de former des artistes et de les envoyer en Italie aux frais du gouvernement. » David ne l'encourageait que trop dans cette tendance. Assuré qu'il était que ses principes revivraient dans l'enseignement de Gros, il désira que Gros lui-même en fît l'application dans ses ouvrages. Il lui écrivait : « Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un grand tableau d'histoire? Je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à *des sujets futiles*, à *des tableaux de circonstance :* la postérité, mon ami, est plus sévère; elle exigera de Gros *de beaux tableaux d'histoire.* Quoi! dira-t-elle, qui devait plus que lui représenter Thémistocle? etc... » Suit une longue énumération de sujets empruntés à l'histoire ancienne. « Tous ces sujets, dit-il, vous réclament. L'immortalité compte vos années, n'attirez pas ses reproches; saisissez vos pinceaux, produisez du grand pour vous mettre à votre place. » Il lui dit ail-

leurs : « Le temps s'avance, et nous vieillissons, et *vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire*. Quand vous avez le talent et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours ? Vite, vite, mon ami, feuilletez votre Plutarque, etc. » Dans une autre lettre encore, et entre autres conseils, il lui dit : « Je suis content qu'on vous tire des habits brodés, des bottes, etc. ; vous vous êtes fait assez voir dans ces sortes de tableaux où personne ne vous a égalé. Livrez-vous maintenant à ce qui constitue vraiment le peintre d'histoire. Vous voilà sur la route, ne la quittez plus... »

Ces conseils s'adressaient à un homme de cinquante ans, qui en avait passé trente à s'illustrer dans un genre *où personne*, disait-il naïvement, *ne l'avait égalé*. Il semblait que ce fût une excellente raison pour l'engager à y persévérer ; mais, au compte de David, ce n'était pas vraiment être peintre d'histoire, et le pauvre Gros n'avait encore produit que des tableaux de circonstance. L'élève soumis dut s'évertuer de son mieux, et sa coupole montre déjà cette malheureuse tendance à rentrer dans *cette vraie route* et à ne la plus quitter : dans les derniers ouvrages du peintre, c'est la seule qui surnage ; mais il était mal à l'aise dans cette forme pédantesque et sous cette tournure académique. Gros était l'artiste inspiré par excellence, et il semble qu'à cette triste époque le souffle divin ait cessé de l'animer tout à coup ; sa main va toujours, mais le génie est absent. Comme beaucoup de ceux auxquels il a été donné de voyager dans le champ du sublime, il tombe tout à fait, s'il ne s'élève aux plus hautes régions ; quand il peint froidement, il est bien au-dessous de la froideur permise à tant d'artistes, et qui semble comme leur élément. On eût dit que les critiques malveillantes, indécentes

même, que provoquaient ses derniers ouvrages, augmentaient encore son entêtement à s'engager de plus en plus dans une voie si contraire à son naturel. Il alla jusqu'à refuser les sujets de bataille qui lui étaient offerts, de peur d'être distrait de sa préoccupation favorite. On trouve ces mots dans une lettre par laquelle il répondait à la demande qui lui était faite de traiter le sujet de la bataille d'Iéna sur une toile de quinze pieds : « Je suis très-reconnaissant, etc., etc.;... mais, ayant déjà fait tant de tableaux de ce genre, je ressens la nécessité de m'en reposer par des sujets plus analogues à l'étude de l'art. »

Çà et là on voit reparaître encore le vieil athlète. Certaines parties témoignent encore de quelque chaleur; ce sont celles surtout où il se retrouve sur la pente de ses anciennes prédilections. Il n'a jamais pu peindre froidement un cheval. Dans le tableau d'*Hercule et Diomède*, qui fut son dernier effort et l'occasion de son désespoir, les chevaux, quoique sacrifiés, sont encore pleins de force. Dans les plafonds du musée égyptien, on leur trouve quelque chose du feu et de l'animation qu'il leur donnait autrefois; mais les personnages allégoriques au milieu desquels il les fait agir ne sont plus que de froides statues. Cet homme, qui élève jusqu'aux nues la représentation du naturel, ne peut animer seulement d'un souffle de vie son cortége de dieux et de déesses. Il n'est pas plus heureux dans les tableaux de chevalet, où il cherche la grâce ; ses femmes sont dépourvues de cette dernière qualité. Même dans ses anciens ouvrages, il n'avait pas su les douer de ce charme qui attire dans les Corrége et dans les Raphaël. Son *Saül* montre de belles parties, mais le goût académique s'y fait trop sentir. Le *Bacchus et Ariane* s'éloigne encore plus de ses anciens ouvrages; on y trouve plus d'afféterie que de délicatesse.

Le *Portrait équestre de Charles X*, exposé au Salon de 1827, fit un effet plus fâcheux encore, car on pouvait s'attendre, par la nature du sujet, à retrouver dans ce tableau une partie de son ancienne inspiration.

Un triomphe inattendu, et ce fut le dernier, vint le consoler quelques instants. Ce succès eût dû imposer silence à la critique et s'étendre comme un bouclier sur les défaillances d'un si mâle talent. Après 1830, les fameuses batailles, cachées longtemps à tous les yeux, furent exposées au Luxembourg. La *Bataille d'Aboukir* avait été à elle seule l'objet d'une exhibition particulière. L'effet en fut immense, mais passager. Ces peintures étaient inconnues en quelque sorte à la nouvelle génération ; cependant on était à la fois trop près et trop loin de l'époque où tant de grandes actions avaient été célébrées par tant de génie, trop près, pour que l'effet du temps ait pu donner à ces peintures l'autorité de style et de caractère propre à les faire admirer indépendamment de la mode ; trop loin, pour que les idées et les sentiments qui avaient contribué au succès du peintre pussent agir dans le même sens sur un public nouveau. L'envie, lassée d'une longue admiration, forcée d'entendre encore une fois ce concert d'éloges, parvint sans peine à effacer cette émotion favorable dans des esprits distraits par d'autres événements et attirés par d'autres spectacles.

Les plafonds du Louvre avaient été découverts avant cette époque ; nous avons dit que la manière de Gros se prêtait peu à la décoration. Le mélange de la convention et de la vérité glaçait toute sa verve, et comme Antée, dit un de ses historiens, il avait besoin, pour avoir toute sa force, de sentir la terre sous ses pieds. L'essai le plus malheureux dans ce genre, qui semblait se refuser à ses efforts,

fut terminé à une époque plus récente encore; il représente *l'Humanité implorant l'Europe en faveur des Grecs.* C'est l'*Agésilas* de ce génie aux abois et la plus triste expression de son affaiblissement. Il ne reste plus rien de lui dans cette immense toile, qui trahit la lassitude et presque l'ennui.

L'*Hercule et Diomède* fut exposé en 1835. Gros voulait répondre par un effort de science à ses détracteurs misérables qui lui reprochaient de n'être plus le peintre habile de tant de beaux ouvrages, disons mieux, qui affectaient même de méconnaître tout à fait son talent. Le mauvais succès de cette dernière tentative lui porta le coup suprême; il se crut tout à fait oublié et presque déshonoré. « Pour avoir des travaux, disait-il dans son amertume, il faudra me traîner dans les bureaux du ministère; là, je m'entendrai demander qui je suis, et, quand j'aurai décliné mon nom, l'on me demandera ce que j'ai fait. » Le grand artiste en vint à douter de lui-même. « Gros est donc mort? Vous venez donc visiter un mort? » disait-il quelquefois à ses amis. Un jour, il entre dans l'atelier de ses élèves et le trouve presque désert; il trouve dans cet accident fortuit un contre-coup à la défaveur avec laquelle on accueillait ses travaux. Comme il était difficile de toucher à des blessures aussi vives, même pour y porter quelque soulagement, le zèle de ses amis, ou timide ou maladroit, l'irritait au lieu de le calmer. Il finit même, quand il fut arrivé au dernier degré du découragement, par douter de leur attachement et presque par les éviter. L'affreuse pensée qui s'était emparée de son esprit arrêtait l'épanchement sur ses lèvres et concentrait de plus en plus les effets de ce sombre emportement dont il n'allait plus être le maître.

Abrégeons cette triste tâche : ne livrons pas trop longtemps en spectacle les égarements de cette grande âme en détresse. Le respect pieux, la tendre vénération qui s'attachent à la noble figure de Gros, vivent encore dans le souvenir de ceux qui ont été ses élèves, ou qui, l'ayant seulement approché, ont reçu quelques émanations de tout ce feu, de toute cette puissance ; ceux-là passeront rapidement sur une page funeste.

Le 25 juin 1835, Gros sortit le matin de sa maison pour se rendre à ses fonctions de juré au Palais, mais il ne parut point à l'audience. A l'heure du dîner, sa femme l'attendit vainement, et le soir il n'était point encore rentré. Toute cette journée, il marcha au hasard ; le soir, il sortit de Paris, et, pendant toute la nuit qui suivit, il erra à travers la pluie et le brouillard dans les bois de Meudon. Au lever du soleil, il fut trouvé noyé dans un petit bras de la Seine, au bas de la colline, et dans un endroit où l'eau avait à peine quatre pieds de profondeur. Des enfants aperçurent son corps au milieu des roseaux et donnèrent l'alarme. Ce ne fut que le soir que ses restes furent transportés dans sa maison et rendus à sa femme éplorée.

Nous n'avons pas besoin de dire que la nouvelle d'un pareil événement saisit de douleur les artistes et les amis de Gros ; mais le public n'eut pas, dans le moment même, le sentiment de la perte immense que faisaient les arts et la patrie. Il ne parut pas, si nos souvenirs nous servent bien, que ce malheur ait eu un grand retentissement dans ce monde frivole, si facilement ému des petites choses. Cette ingratitude fut une douleur de plus pour les amis et pour les admirateurs de Gros ; ils ne pouvaient s'empêcher de penser que cette indifférence fatale, longtemps ressentie avant la cruelle résolution, en avait été la princi-

pale et funeste cause. Les artistes se réunirent tous autour de ce cercueil et semblèrent vouloir le cacher sous les lauriers ; tardif hommage ! faible compensation de tant de douleurs !

Le suicide de Gros est un des événements les plus tristes dont l'histoire des passions humaines puisse faire mention. Ni celui de Rousseau, ni celui du peintre Robert, arrivé de nos jours et quelques mois avant celui de Gros, ne sont des exemples aussi déplorables de la fragilité de la raison. Rousseau, aigri de plus en plus, nourrissant dans une solitude qui lui plaisait son intraitable orgueil et sa haine des hommes, avait fini par la folie. Pour Robert, il se tue dans la force de l'âge et des passions, emporté par un mouvement aveugle et concevable à son âge ; mais Gros, arrivé depuis longtemps à la gloire et à la fortune, parvenu à cette époque de la vie qui est celle du repos, Gros, saisi d'un désespoir incurable, embrasse ce noir fantôme qui l'obsédait, et jette à terre, comme un fardeau insupportable, toute cette gloire, tout ce passé et aussi tout cet avenir de jouissances paisibles. Et qu'on ne prenne pas ces réflexions pour un blâme jeté sur sa mémoire ; ce ne sont pas les véritables artistes qui riront de pitié en voyant Gros se tuer quand il croit que sa gloire est perdue.

« Sa personne, dit en parlant de lui l'auteur d'un excellent travail sur les peintres français[1], attirait invinciblement l'attention. Tout était fort chez lui, et sa contenance ressemblait à sa peinture ; car il était grand comme ses tableaux, vigoureux comme sa touche, et sa belle tête tenait par un cou de taureau à ses larges épaules. Il avait

1. M. Charles Blanc, *Histoire des Peintres français au dix-neuvième siècle.* 1845.

le front légèrement reculé, indice fréquent d'une nature sujette à l'exaltation ; ses sourcils abondants accusaient la richesse d'un tempérament énergique, et ses grands yeux, ombragés de cils noirs, étaient pleins de pensées et de feu. Souvent, dans le monde, il demeurait taciturne et ne rompait le silence que par une conversation entrecoupée; mais, sitôt qu'une passion forte le possédait, on voyait briller son regard et tout son visage s'enflammer. Dans ces moments-là, il rencontrait facilement l'éloquence, les mots lui arrivaient pleins d'images, et, dans ce style familièrement coloré, il peignait un homme, une situation, un travers...

« ... En disant qu'il y avait chez Gros plus de jet que de réflexion, je veux dire seulement qu'au lieu de méditer longtemps son sujet, comme l'aurait fait Poussin, il se laissait aller à des inspirations successives qui pouvaient bien se corriger l'une par l'autre, mais qui toutes étaient le fruit de cette force pittoresque qui répond en peinture au *vis tragica* de l'art dramatique...

« ... Il n'écrit pas son intention de ce style réfléchi, calme, austère, plein d'heureuses réticences, qui laisse travailler l'imagination en ne disant pas tout; mais il remue, il échauffe, il entraîne, il nous communique l'enthousiasme dont il est pénétré. Il nous montre l'extérieur de l'histoire, son allure, son costume; il la promène au soleil et nous la fait suivre des yeux comme on fait une revue éclatante. Ses figures font mieux que penser, elles agissent, elles ont l'éloquence de la pantomime, la poésie de l'action. »

Gros, sans nul doute, avait été fortement impressionné en Italie par la vue des peintures de Rubens : les qualités et les défauts de ces deux grands peintres offrent beaucoup

d'analogie. Cependant, à la fin de sa vie, et quand il eut pris l'attitude d'un chef d'école, il parlait moins souvent de cet objet de ses premières admirations. Pendant que son camarade Girodet s'efforçait de chercher la couleur et ne vantait que l'éclat et la finesse des tons, Gros recommandait fortement à ses élèves d'insister avant tout sur le dessin, et il était surtout flatté des compliments qu'on lui adressait sur la correction de ses figures. Il lui était arrivé depuis, en voyant l'extrême sobriété de teintes qui caractérise la palette et les tableaux de certains adeptes, de dire qu'*après tout on ne peut pas faire de la peinture à la spartiate*. En 1831, lorsqu'au sortir d'une révolution les artistes de tous les étages, préoccupés d'améliorer leur sort, s'émurent dans des réunions tumultueuses et présentèrent en foule des demandes de réforme, Gros disait d'eux : *Ils veulent entrer à l'Institut au nom des droits de l'homme.*

La patrie aurait dû consoler au moins les mânes de cet illustre désespéré. Elle concède libéralement un espace et un tombeau dignes de leurs services aux orateurs, aux guerriers, aux grands ministres; quelquefois elle accorde cet honneur à des hommes de parti dont la postérité aura peine à démêler les titres. Les artistes, qui font les délices des générations, seraient-ils traités moins favorablement? Les cendres de Racine, de La Fontaine, sont confondues obscurément et oubliées dans un cimetière. Il a fallu de nos jours, pour élever une statue au Poussin dans sa ville natale, attendre le résultat d'une souscription, qui n'est pas encore remplie. Le simple tombeau de famille dans lequel Gros n'occupe qu'une place étroite, présente, au milieu de plusieurs autres inscriptions modestes, la mention de son nom et la date de sa mort; cette inscription tient un espace plus petit que

n'était sa glorieuse palette. Ses amis avaient fait placer au faîte du monument le buste du grand peintre; mais un autre tombeau, élevé précisément en face et à un pied de distance, ne permet plus de l'apercevoir. Il conviendrait à la génération qui s'élève de réparer cet oubli et de consacrer dignement cette grande mémoire.

DE L'ENSEIGNEMENT

DU DESSIN[1]

Voici la première méthode de dessin qui enseigne quelque chose[2]. En publiant comme un essai le remarquable traité où elle développe avec un intérêt infini le fruit de ses observations sur l'enseignement du dessin et les procédés ingénieux qu'elle y applique, Mme Cavé, dont tout le monde connaît les charmants tableaux, ne vient pas seulement prouver qu'elle a réfléchi profondément sur les principes de l'art qu'elle pratique si bien, elle vient encore rendre un immense service à tous ceux qui se destinent à la carrière des arts, elle montre avec évidence combien la route ordinaire est vicieuse, et combien sont incertains les résultats de l'enseignement tel qu'il est. Elle a incontestablement le premier des titres pour être écoutée ; elle parle de ce qu'elle connaît bien, et la manière piquante dont elle

1. Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1850.

2. *Le Dessin sans maître*, par Mme Élisabeth Cavé. Un vol. in-8°, chez Susse frères, 31, place de la Bourse.

présente la vérité ne sert qu'à la rendre plus claire. Je n'irai point, à propos de son ouvrage, faire le procès aux écrivains qui, sans connaître à fond la peinture, et même sans en avoir pratiqué les éléments, écrivent sur cet art et donnent aux artistes des conseils complaisants; l'élève qui va, son portefeuille sous le bras, étudier à l'académie, ne lit guère ces sortes d'écrits, et le peintre tout fait, qui a pris son pli et choisi sa voie, n'a plus le loisir ni la force de se refaire ou de se modifier d'après leurs systèmes; d'ailleurs ces ouvrages s'occupent beaucoup moins, en général, de la pratique que de la théorie. La vraie plaie, c'est le mauvais maître de dessin, c'est l'introducteur maladroit de ce sanctuaire où lui-même ne pénétrera jamais, ce mauvais peintre qui prétend enseigner et démontrer ce qu'il n'a jamais pu pratiquer pour son propre compte, la manière de faire un bon tableau. Le traité de Mme Cavé vient à propos s'interposer entre ces tristes professeurs et leurs victimes. Il faut mettre sur le compte de leurs funestes doctrines, ou plutôt sur l'absence de toute doctrine dans leur manière d'enseigner, le peu d'attrait que nous avons tous trouvé à l'entrée de la carrière. Qui ne se rappelle ces pages de nez, d'oreilles et d'yeux qui ont affligé notre enfance? Ces yeux, partagés méthodiquement en trois parties parfaitement égales, dont le milieu était occupé par la prunelle figurée par un cercle; cet ovale inévitable qui était le point de départ du dessin de la tête, laquelle n'est ni ovale ni ronde, comme chacun sait; enfin, toutes ces parties du corps humain, copiées sans fin et toujours séparément, dont il fallait à la fin, nouveau Prométhée, construire un homme parfait. Telles sont les notions qui accueillent les commençants, et qui sont pour la vie entière une source d'erreurs et de confusion.

Comment s'étonner de l'aversion que tout le monde éprouve pour l'étude du dessin? Mme Cavé voudrait pourtant, dit-elle dans sa préface, que cette étude fût une des bases de l'éducation comme la lecture et l'écriture : en supprimant toutes les méthodes ridicules, en rendant l'enseignement non-seulement logique, mais facile, elle serait cause de la révolution la plus heureuse ; elle guiderait sûrement les premiers pas des artistes dans la longue carrière qu'ils ont à parcourir, et ouvrirait aux gens du monde, aux simples amateurs, une source de jouissances aussi vives que variées. La peinture, qui en procure de si grandes aux connaisseurs capables d'apprécier les délicatesses de ce bel art, en apprête de bien plus réelles à ceux qui tiennent eux-mêmes le crayon ou le pinceau, quel que soit le degré de leur talent. Sans s'élever jusqu'à la composition, on peut éprouver un très-grand plaisir à imiter tout ce que présente la nature. Copier de bons tableaux est aussi un amusement très-réel, qui fait de l'étude un plaisir; on conserve ainsi le souvenir des beaux ouvrages au moyen d'un travail qui n'a point pour accompagnement la fatigue et l'inquiétude d'esprit de l'inventeur : c'est lui qui a eu la peine et le véritable travail. Le poëte Gray disait qu'il ne demandait pour sa part dans le paradis que la liberté de lire à son aise, étendu sur un canapé, des romans de son goût ; c'est le plaisir du faiseur de copies. Ç'a été le délassement des plus grands maîtres, et c'est une conquête facile pour le talent qui s'essaye encore comme pour l'amateur qui n'aspire pas à vaincre les dernières difficultés.

Chez les anciens, la connaissance du dessin était aussi familière que celle des lettres : comment supposer qu'elle n'était pas, comme ces dernières, un des principes de

l'éducation? Les merveilles d'invention et de science qui brillent, je ne dirai pas seulement dans les restes de leur sculpture, mais dans leurs vases, dans leurs meubles, dans tous les objets à leur usage, attestent que la connaissance du dessin était aussi répandue que celle de l'écriture. Il y avait plus de poésie chez eux dans la queue d'une casserole et dans la plus simple cruche que dans les ornements de nos palais. Quels connaisseurs ce devait être que ces Grecs! Quel tribunal pour l'artiste qu'un peuple de gens de goût! On a répété à satiété que l'habitude de voir le nu les familiarisait avec la beauté et leur faisait apercevoir facilement les défauts dans les ouvrages des peintres et des sculpteurs : c'est une grande erreur de croire qu'il fût aussi commun que nous nous l'imaginons de rencontrer le nu chez les anciens; l'habitude de voir les statues a enraciné ce préjugé. Les peintures qui nous restent des anciens nous les montrent dans la vie ordinaire, vêtus de la manière la plus variée, affublés de chapeaux, de souliers et même de gants. Les soldats romains portaient des culottes; les Écossais, en ceci, sont plus voisins de la simple nature; les gens riches, qui affectaient les mœurs des Asiatiques, étaient accablés, comme nous voyons les rajahs de l'Inde, sous les ajustements mis les uns sur les autres, sans compter les colliers, les agrafes ornées, les coiffures variées. En supposant d'ailleurs que leurs jeux publics et les exercices de gymnastique auxquels ils se livraient habituellement aient pu mettre sous leurs yeux un peu plus souvent que cela n'arrive chez les modernes des corps en mouvement et entièrement nus, est-ce une raison suffisante pour leur attribuer une parfaite connaissance du dessin? Tout le monde chez nous se montre la figure découverte : la vue de tant de visages forme-t-elle beau-

coup de connaisseurs dans l'art du portrait? La nature étale libéralement à nos yeux ses paysages, et les grands paysagistes n'en sont pas plus communs.

Apprenez à dessiner, nous dit l'auteur du *Dessin sans Maître*, et *vous aurez votre pensée au bout de votre crayon, comme l'écrivain au bout de sa plume*; apprenez à dessiner, et vous emporterez avec vous, en revenant d'un voyage, des souvenirs bien autrement intéressants que ne serait un journal où vous vous efforceriez de consigner chaque jour ce que vous avez éprouvé devant chaque site, devant chaque objet. Ce simple trait de crayon que vous avez sous les yeux vous rappelle, avec le lieu qui vous a frappé, toutes les idées accessoires qui s'y rattachent, ce que vous avez fait avant ou après, ce que votre ami disait près de vous, et mille impressions délicieuses du soleil, du vent, du paysage lui-même, que le crayon ne peut traduire. Il y a plus : vous faites éprouver au retour à l'ami qui n'a pu vous suivre une partie de vos émotions, car quelle est la description écrite ou parlée qui a jamais donné une idée nette de l'objet décrit? J'en appelle à tous ceux qui ont lu avec délices, comme je l'ai fait moi-même, les romans de Walter Scott, et je le choisis à dessein, parce qu'il excelle dans l'art de décrire : est-il un seul de ces tableaux si minutieusement détaillés qu'il soit possible de se figurer? Il serait plaisant, sur une de ces descriptions, de proposer à une douzaine d'habiles peintres de reproduire par le dessin les objets décrits par cet enchanteur; ils seraient, je n'en doute pas, dans un désaccord complet. J'ai entendu dire à un des plus illustres écrivains de ce temps-ci que, durant un voyage fort intéressant en Allemagne, il avait fait de grands efforts pour fixer sur le papier, mais avec des lettres et des mots,

ces instruments ordinairement dociles de sa pensée, l'aspect, la couleur, et même la poésie des lieux, des montagnes, des rivières qu'il voyait, qu'il traversait. Il m'a confessé qu'il n'avait pas tardé à se dégoûter de cette besogne stérile, plus propre, suivant moi, à altérer les souvenirs qu'à les faire renaître.

Mais comment apprendre à dessiner? L'éducation qui suffit à peine à faire le moindre bachelier dure dix années; dix ans passés sous la férule et sur les bancs donnent à peine au commun des écoliers l'intelligence sommaire des écrivains de l'antiquité. Où prendre le temps nécessaire à ce long apprentissage du dessin dans lequel les plus grands maîtres ont consumé leur vie entière, et cela dans l'absence de toute méthode? Il n'en existe réellement aucune pour apprendre le dessin; l'écolier en peinture ne trouve ni dans les livres, ni même dans les conseils d'un maître, l'analogue du rudiment et de la syntaxe. Le maître le meilleur, et ce sera celui qui laissera de côté toutes ces vaines pratiques dont la routine a fait une habitude, ce maître-là ne pourra que placer devant les yeux de son élève un modèle, en lui disant de le copier comme il peut. La connaissance de la nature, fruit d'une longue expérience, donne aux peintres consommés une sorte d'habitude dans les procédés qu'ils emploient pour rendre ce qu'ils voient; mais l'instinct demeure encore pour eux un guide plus sûr que le calcul. C'est ce qui explique comment les grands maîtres ne se sont point arrêtés à donner des préceptes sur l'art qu'ils pratiquaient si bien; l'intervention du dieu sur lequel ils comptaient tous leur a paru sans doute le meilleur de tous les conseillers; presque tous, ils ont dédaigné de laisser au moins quelques conseils écrits, quelques traditions de la pratique matérielle.

Albert Dürer n'a traité que des proportions : ce sont des mesures prises mathématiquement en partant d'une base arbitraire, et ce n'est pas là le dessin. Léonard de Vinci, au contraire, dans son *Traité de Peinture*, n'invoque presque que la routine ; nouvelle preuve à l'appui de nos assertions. Ce génie universel, ce grand géomètre, n'a fait de son livre qu'un recueil de recettes.

Il n'a pas manqué d'esprits systématiques, et je ne parle pas ici des vulgaires maîtres de dessin, qui se sont révoltés contre l'impuissance de la science. Les uns ont dessiné par des ronds, les autres par des carrés ; ils ont appelé à leur secours les rapports les plus inattendus : l'idée si simple de Mme Cavé n'est venue à aucun d'eux à cause de sa simplicité même. Apprendre à dessiner, a-t-elle dit, c'est apprendre à avoir l'œil juste ; il importe peu que ce soit une machine qui soit le professeur, pourvu que l'on apprenne avant tout à avoir l'œil juste ; le raisonnement et même le sentiment ne doivent venir qu'après.

En effet, dessiner n'est pas reproduire un objet tel qu'il est, ceci est la besogne du sculpteur, mais tel qu'il paraît, et ceci est celle du dessinateur et du peintre ; ce dernier achève, au moyen de la dégradation des teintes, ce que l'autre a commencé au moyen de la juste disposition des lignes ; c'est la perspective, en un mot, qu'il faut mettre *non pas dans l'esprit, mais dans l'œil de l'élève.* Vous ne m'apprenez, dirai-je au maître, avec vos proportions exactes et votre perspective par *A plus B*, que des vérités, et dans l'art tout est mensonge : ce qui est long doit paraître court, ce qui est courbe paraîtra droit, et réciproquement. Qu'est-ce, en définitive, que la peinture dans sa définition la plus littérale ? L'imitation de la saillie sur une surface plane. Avant de faire de la poésie avec la

peinture, il faut avoir appris à faire venir les objets en avant; il a fallu des siècles pour en arriver là. On a commencé par un trait sec et aride, on a fini par les merveilles de Rubens et du Titien, dans lesquels les parties saillantes comme les simples contours, prononcés chacun dans la mesure convenable, sont arrivés à cacher l'art tout à fait à force d'art : voilà le *nec plus ultrà*, voilà le prodige, et ce prodige est le fruit de l'illusion.

Donnez, dirai-je encore avec Mme Cavé, un morceau d'argile à un paysan en lui demandant d'en former une boule : le résultat sera tant bien que mal une boule. Présentez à ce sculpteur improvisé une feuille de papier et des crayons, et demandez-lui de résoudre le même problème avec des instruments d'une autre espèce en traçant sur le papier et en arrondissant l'objet au moyen du blanc et du noir : vous aurez peine à lui faire concevoir seulement ce que vous exigez de lui; il faudra des années pour qu'il arrive à modeler un peu passablement à l'aide du dessin.

Mme Cavé ne s'occupe donc qu'à rendre l'œil juste. Grâce à sa méthode, qui est la simplicité même, les proportions, la tournure, la grâce, viendront d'elles-mêmes se tracer sur le papier ou sur la toile. Au moyen d'un calque de l'objet à représenter pris sur une gaze transparente, elle donne à son élève la compréhension forcée des raccourcis, cet écueil de toute espèce de dessin; elle accoutume l'esprit à ce qu'ils offrent de bizarre et même d'incroyable. En faisant ensuite répéter de mémoire ce trait en quelque sorte pris sur le fait, elle familiarise de plus en plus le commençant avec les difficultés : c'est appeler la science au secours de l'expérience naissante et ouvrir du même coup à l'élève la carrière de la composi-

tion, laquelle serait fermée à jamais sans le secours du dessin de mémoire.

Conduits par une idée analogue, beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'œil : je soutiendrai avec eux, et peut-être contre l'opinion des critiques de la méthode d'enseignement par le calque à la vitre ou par la gaze, que l'étude du daguerréotype, si elle est bien comprise, peut à elle seule remédier aux lacunes de l'enseignement; mais il faut déjà une grande expérience pour s'en aider convenablement. Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet; certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction : les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur véritable caractère, c'est-à-dire avec leur degré exact de fermeté ou de mollesse, distinction très-délicate et sans laquelle il n'y a pas de saillie. Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature; car, malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fausse en quelque sorte à force d'être exacte. Les monstruosités qu'il présente sont choquantes à juste titre, bien qu'elles soient littéralement celles de la nature elle-même; mais ces imperfections, que la machine reproduit avec fidélité, ne choquent point nos yeux quand nous regardons le modèle sans cet intermédiaire; l'œil corrige, à notre insu, les malencontreuses exactitudes de la perspective rigoureuse; il fait déjà la besogne d'un artiste intelligent : *dans la peinture, c'est l'esprit qui parle à*

l'esprit, et non la science qui parle à la science. Cette réflexion de Mme Cavé est la vieille querelle de la lettre et de l'esprit : c'est la critique de ces artistes qui, au lieu de prendre le daguerréotype comme un conseil, comme une espèce de dictionnaire, en font le tableau même. Ils croient être bien plus près de la nature quand, à force de peines, ils n'ont pas trop gâté dans leur peinture le résultat obtenu d'abord mécaniquement. Ils sont écrasés par la désespérante perfection de certains effets qu'ils trouvent sur la plaque de métal. Plus ils s'efforcent de lui ressembler, plus ils découvrent leur faiblesse. Leur ouvrage n'est donc que la copie nécessairement froide de cette copie imparfaite à d'autres égards. L'artiste, en un mot, devient une machine attelée à une autre machine.

Le daguerréotype me conduit naturellement à ce que Mme E. Cavé dit du portrait : « Il n'est pas d'œuvre plus délicate. Une personne qui remue, qui parle, ne laisse pas apercevoir ses imperfections comme un portrait muet et immobile. On voit toujours beaucoup trop un portrait; on le voit plus en un jour que l'original en dix ans. Un portrait initie celui qui le regarde à des détails qu'il n'avait jamais vus. Ainsi, par exemple, il arrive souvent qu'on dit devant un portrait : C'est ressemblant, mais le nez est trop court. Puis on regarde l'original, et on ajoute : Je n'avais pas remarqué que vous eussiez le nez si court!... mais vous avez le nez très-court!... » Ces réflexions montrent assez quelle doit être la tâche du peintre de portraits, et cette tâche exige peut-être, contre l'opinion reçue qui classe le portrait dans les genres inférieurs, des facultés supérieures et tout à fait distinctes. On comprend que l'habileté du peintre de portraits consistera à amoindrir les imperfections de son modèle, tout en conservant la res-

semblance, et les moyens que donne Mme Cavé de résoudre cette difficulté sont à la fois simples et ingénieux. Certains traits peuvent être modifiés, embellis, tranchons le mot, sans nuire aux traits caractéristiques. « Étudiez le caractère d'une tête, tâchez de reconnaître ce qu'elle a de frappant au premier abord. Il y a des personnes qui naissent avec ce tact ; aussi font-elles le portrait ressemblant même avant de savoir dessiner. J'appelle ressemblant le portrait qui plaît à nos amis, sans que nos ennemis puissent dire : C'est flatté ! Et ne croyez pas que ce soit facile : combien y a-t-il de bons peintres de portraits, c'est-à-dire de peintres qui joignent à un grand talent le mérite de la ressemblance ? Fort peu. Souvent un simple croquis est plus ressemblant qu'un portrait : c'est qu'on a eu le temps d'y mettre ce que tout le monde a remarqué. Savez-vous quelle est la couleur des yeux de tous vos amis ? Non certainement... Il résulte de là que nous nous regardons entre nous très-légèrement. De là cette question : Faut-il qu'un peintre de portraits nous en montre plus que nous n'avons l'habitude d'en voir ? Examinez les portraits faits au daguerréotype : sur cent, il n'y en a pas un de supportable. Pourquoi cela ? C'est que ce n'est pas la régularité des traits qui nous frappe et nous charme, mais la physionomie, l'expression du visage, parce que tout le monde a une physionomie qui nous saisit au premier aspect, et qu'une machine ne rendra jamais. De la personne ou de l'objet qu'on dessine, c'est donc surtout l'esprit qu'il faut comprendre et rendre. Or, cet esprit a mille faces différentes ; il y a autant de physionomies que de sentiments. C'est une grande merveille de Dieu d'avoir fait tant de figures diverses avec un nez, une bouche et deux yeux ; car qui de nous n'a pas cent visages ? Mon portrait de ce

matin sera-t-il celui de ce soir, de demain? Rien ne se répète : à chaque instant, une expression nouvelle! »

Je ne m'étendrai point sur toutes les parties de ce charmant traité, dont le mérite principal est peut-être la brièveté. Dans d'aussi étroites limites, l'auteur touche à tous les points qui peuvent intéresser un élève aussi bien qu'un artiste consommé : l'art de choisir le point de vue, de disposer les lumières et les ombres, enfin tout ce qu'on peut enseigner de la composition, tout cela est présenté en peu de mots; elle n'oublie pas, dans cette partie de l'art qui résume toutes les autres, de recommander la circonspection dans le choix des sujets. Comme elle a le bon goût, et j'ajouterai l'excessive modestie, de ne s'adresser qu'à des femmes, cette attention est plus importante encore : j'ajouterai que bon nombre d'hommes pourront faire leur profit de ses conseils : la fureur de tenter des sujets ou des genres pour lesquels ils ne sont points faits a égaré beaucoup d'artistes de mérite. Le préjugé qui mesure le talent à la dimension des ouvrages ne devrait se rencontrer que chez les personnes qui ne sont point familiarisées avec la peinture : comment des artistes qui sentent et admirent comme ils le méritent les chefs-d'œuvre des Flamands et des Hollandais trouvent-ils quelque chose à envier, quand ils produisent eux-mêmes des ouvrages remarquables dans des dimensions analogues? *Il n'y a point de degrés,* dit Mme Cavé, *dans la valeur des choses que l'on sculpte ou qu'on peint : il n'y a de degrés que dans le talent des artistes qui exécutent.* La recommandation capitale qui est le point de départ de tout enseignement est donc celle-ci : Consultez, avant tout, la vocation de votre élève. « Aujourd'hui, dit-elle encore, on fait des artistes malgré Minerve : on dit à un jeune homme : Tu seras peintre,

sculpteur, comme on lui dirait : Tu seras potier ou menuisier, sans étudier le moins du monde son aptitude. On oublie que c'est le génie seul qui peut dire à un jeune homme : Tu seras artiste. Apparemment que, dans l'antiquité, il en était autrement. »

« Voyez cette rivière, dit-elle ailleurs, qui suit amoureusement le lit que la nature lui a creusé, portant dans son cours sinueux la fraîcheur et l'abondance, s'enrichissant des petits ruisseaux qu'elle rencontre, et enfin arrivant à la mer, fleuve puissant et majestueux : c'est l'image du talent et du génie; rien ne lui coûte, il suit sa pente naturelle. Il n'en va pas ainsi des natures inférieures, chez lesquelles tout est emprunt et efforts, semblables à ces canaux creusés à grand renfort de bras à travers les montagnes et qui manqueraient d'eau si la rivière voisine ne les alimentait, fleuves factices, sans grâce et sans vie. »

On voit, par ce que je cite au hasard, que ma tâche est facile : ces images frappantes et simplement exprimées qu'on rencontre çà et là et avec la sobriété convenable sont l'accompagnement des préceptes et donnent une idée de la manière dont l'ouvrage est traité. Il est difficile de faire l'analyse complète d'un travail aussi instructif et aussi clairement présenté; on ne peut que se jeter dans des répétitions en d'autres termes des simples vérités que l'auteur met sous les yeux de ses lecteurs. En parlant aux jeunes filles qui sont ses élèves, et sous une forme légère, Mme Cavé présente aux artistes de toutes les classes les idées les plus intéressantes à méditer et à retenir.

Je veux parler encore de sa leçon sur l'utilité qu'on doit tirer de l'étude des grands maîtres : les réflexions auxquelles elle se livre sur leurs mérites divers me paraissent

résoudre en peu de mots une grave question qui a fait entasser des volumes, et qui ne semblait pas résolue. Il ne s'agit de rien moins que *du beau*, ce beau que les uns ont fait consister dans la ligne droite, d'autres dans la serpentine, et que l'auteur du traité trouve tout simplement partout où il y a à admirer : « Étudiez les différences qui existent entre ces grands talents (elle vient de passer en revue les grands maîtres des différentes écoles) : les uns sont en première ligne, les autres en seconde ; mais il y a des beautés chez tous ; chez tous, il y a matière à s'instruire. Ce que je recommande particulièrement, c'est de n'être point exclusif. Certains peintres se sont perdus en n'adoptant qu'une seule manière et en condamnant toutes les autres. Il faut les étudier toutes sans partialité ; ainsi on conserve son originalité parce qu'on ne se met à la suite d'aucun maître. L'élève de tous n'est l'élève d'aucun, et de toutes ces leçons qu'il a reçues il s'est fait une richesse propre... Tandis que ce maître s'est attaché à étudier la nature dans ses plus petits détails, cet autre n'a cherché que les effets pittoresques, que les grandes tournures. Ceux-ci ont représenté, en peignant l'histoire, les scènes mémorables de la vie ancienne ; ceux-là ont peint naturellement et sans efforts le motif le plus banal, tel qu'il se présentait à leurs yeux. Les uns ont demandé leurs inspirations à la poésie, les autres à la réalité. Paul Véronèse jette l'air et la lumière partout avec profusion ; Rembrandt s'enveloppe dans un clair-obscur profond et mystérieux. Celui-là est blond, celui-ci vigoureux. Tous sont divers, mais tous sont dans la nature. Si les femmes de Rubens ne ressemblent pas à celles de Titien et de Raphaël, c'est que les Hollandaises ne ressemblent pas aux Italiennes. Il y a plus : dans le même pays, Titien, Raphaël, Paul Véro-

nèse diffèrent entre eux sur la forme ; c'est que chaque peintre avait son goût, sa prédilection ; chacun a peint les femmes comme il les aimait, et aucun ne s'est trompé : il a peint le beau qu'il voyait. »

Je laisserai le lecteur sous l'impression de ces lignes si nettes et si sensées ; je n'ai garde de les accompagner de réflexions : elles me serviront de conclusion en attendant qu'elles puissent amener les esprits à s'entendre sur les qualités respectives des grands maîtres, et surtout sur ce fameux *beau* qui a coûté tant d'insomnies à tant de grands philosophes, tandis que d'autres hommes rares le trouvaient sans y penser.

LE POUSSIN [1]

I

La vie du Poussin se réfléchit dans ses ouvrages; elle est dans un accord parfait avec la beauté et la noblesse de ses inventions; c'est un exemple admirable à offrir à ceux qui se destinent à la carrière des arts. Il n'y a rien de plus intéressant que le tableau des luttes que ce grand homme eut à soutenir contre l'adversité et contre l'ignorance avant d'arriver à une célébrité qui semble si souvent aller au-devant des médiocres talents et leur aplanir toutes les difficultés. Quoique sa vie soit très-connue, on peut dire qu'une pareille matière n'est jamais épuisée; il est des sujets sur lesquels on ne se lasse pas de revenir : ce sont ceux qui élèvent l'homme, qui l'encouragent par de nobles exemples, qui lui montrent les grands hommes en butte à la malignité et à l'envie. Ce qui importerait donc dans une histoire du Poussin, ce ne serait pas de recueillir quelques

1. Extraits du *Moniteur* des 26, 29 et 30 juin 1853.

petits faits qui auront pu échapper aux autres narrateurs, mais de présenter plus vivement, s'il est possible, l'enseignement et la moralité qui en ressortent naturellement; et les grands traits de cette vie, tels qu'on les trouve partout, suffisent à une pareille étude.

Le recueil si précieux de ses lettres originales achève encore le portrait que l'histoire a tracé de lui. On y voit paraître ses prédilections et ses antipathies, on y trouve certains jugements sur ses contemporains et quelques-uns des préceptes qu'il s'était faits dans la pratique de son art; on y voit surtout la constance de ses amitiés, la délicatesse et la fierté de ses sentiments, et les consolations qu'il sait offrir à ses amis contre la mauvaise fortune.

On a tant répété qu'il est le plus classique des peintres, qu'on sera peut-être surpris de le voir traiter dans cet essai comme l'un des novateurs les plus hardis que présente l'histoire de la peinture. Il est arrivé au milieu d'écoles maniérées chez lesquelles le métier était préféré à la partie intellectuelle de l'art. Il a rompu avec toute cette fausseté, s'y trouvant porté par sa pente naturelle et sans parti pris; mais il ne faudrait pas conclure de cette qualité de réformateur qu'il ait eu une très-grande influence sur ses contemporains.

De nombreux artistes d'un mérite bien inférieur en ont exercé beaucoup davantage au moment où ils ont paru. On a vu des écoles entières se précipiter sur les traces de peintres qui n'ont dû un éclat passager qu'à un faux air de nouveauté. La manière et le mauvais goût ont le privilége d'exercer cet empire dans les moments de lassitude et d'indifférence qui suivent les grandes époques; et le contraire n'arrive que très-rarement, c'est-à-dire qu'il est bien plus difficile à une école de sortir d'une routine

vicieuse quand elle y est engagée, précisément parce que c'est une routine, et que cet état convient à la médiocrité à qui elle donne de faciles succès. Quand le Poussin apparut au milieu de la vogue des artistes qui suivirent les Carrache, il fut comme isolé au milieu d'eux, malgré l'approbation qu'il finit par obtenir. Il semble même que l'influence de ces peintres de décadence ait traversé, en quelque sorte, la sienne : car les peintres français qui sont venus après lui sont pleins encore de la manière italienne. Bien que Lebrun ait étudié le style du Poussin, et présente dans ses ouvrages une régularité empruntée à ce style sévère, le génie académique domine chez lui et n'a pas tardé à inspirer de nouveau toute la génération d'artistes qui ont paru en France à sa suite.

Lesueur a exercé moins d'influence encore que le Poussin : c'est qu'on ne peut pas plus lui dérober sa naïveté et sa grâce, qu'au Poussin la vigueur de sa composition et ses autres qualités élevées. Mais ce qui fait la gloire de ces deux véritables pères de l'art français, c'est que cette action, moins appréciable dans les ouvrages des contemporains, éblouis encore par les faux brillants d'Italie, a survécu à ce qui les a suivis immédiatement, et exerce encore un empire incontestable. Ils étaient sortis l'un et l'autre de la banalité, et, sous ce rapport, non-seulement ils rappellent la naïveté des écoles primitives de Flandre et d'Italie, chez lesquelles la franchise de l'expression n'est gâtée par aucune habitude d'exécution, mais encore ils ont ouvert dans l'avenir une carrière toute nouvelle dans la manière de concevoir et de composer. Ils resteront des guides sûrs pour tous ceux qui ne respecteront, dans les conventions établies, que celles qui permettent de prendre à la source même, c'est-à-dire dans l'imitation de

la nature, les effets qu'il est donné à la peinture de produire.

Le Poussin était issu d'une famille noble, mais fort pauvre. Son père, Jean Poussin, était originaire de Picardie. Après avoir servi avec distinction sous plusieurs rois, il se retira, vers l'année 1592, dans la petite ville de Vernon, en Normandie, moins à cause de ses infirmités ou de la lassitude de la guerre, que par suite de cette extrême pauvreté, qui ne lui permettait pas de continuer à ses dépens le métier de soldat. La pénurie du trésor royal, sous ces règnes malheureux et à l'époque des guerres de religion, ne justifiait que trop, dans des temps de discordes civiles, ce découragement forcé des plus fidèles serviteurs de l'État.

Après la prise de Vernon, il vint habiter aux Andelys, petite ville située également sur les bords de la Seine, et il y épousa la fille d'un procureur, nommée Marie de Laisement. C'est de ce mariage que naquit, au mois de juin 1594, Nicolas Poussin, qui devait jeter sur ce nom un si grand éclat, et dont les dispositions pour la peinture se révélèrent de très-bonne heure. Malgré sa répugnance pour une profession qui ne lui paraissait pas convenir à un gentilhomme, le père du grand peintre dut cependant céder à un entraînement remarquable. Il se rencontra de plus une circonstance fortuite, favorable à sa résolution : ce fut la présence dans cette petite ville d'un peintre qui n'était pas sans mérite, et dont l'histoire de l'art n'a pas oublié le nom. Quentin Varin, qui exerçait la profession de peintre aux Andelys, prit de l'intérêt aux commencements du jeune Poussin et encouragea son ardeur pour le dessin, mais non sans porter préjudice aux études classiques dont son père avait voulu lui donner une teinture.

Poussin dut regretter souvent, quand l'intelligence des belles choses commença à se développer en lui, d'avoir négligé ces commencements indispensables pour arriver à la connaissance des anciens; heureusement qu'il sut plus tard réparer cette lacune importante, dont il ne s'aperçut bien qu'au moment où son génie propre se déclara, et quand la vue des morceaux antiques vint lui révéler la nature de son talent. Nous verrons comment le hasard, ou plutôt ses aimables qualités, lui donnèrent accès auprès de gens distingués et instruits, qui lui firent connaître et apprécier la littérature des anciens, et suppléèrent ainsi à ce que sa première éducation avait laissé d'imparfait.

Le jeune homme crut s'apercevoir qu'il ne trouvait point dans les conseils de son premier maître un aliment suffisant à son ardeur pour l'étude, et il fut pris d'un violent désir de se rendre à Paris, où il s'attendait à trouver plus d'éléments d'instruction et surtout des modèles plus variés.

La vue de quelques estampes d'après Jules Romain et d'après Raphaël avait éveillé en lui l'instinct du beau, et il brûlait d'agrandir le cercle de ses études. Il partit donc et chercha dans cette capitale, si éloignée alors de renfermer comme aujourd'hui toutes les ressources propres à former le goût, un maître qui pût le conduire plus loin que celui qui lui avait enseigné les premiers principes. Mais son attente fut déçue; et malgré le peu de lumières qu'il avait pu trouver autour de lui dans sa province, il en savait assez déjà pour s'apercevoir que ses nouveaux maîtres n'avaient rien à lui apprendre. Il courait le risque, au contraire, de contracter dans son talent naissant des pratiques vicieuses dont les traces sont ordinairement ineffaçables, quelle que soit l'application que l'on met plus tard

à les effacer. Tel artiste traîne toute sa vie, comme la marque d'une chaîne déshonorante, l'habitude de certains défauts de style ou d'exécution qu'il ne doit qu'à la mauvaise direction de ses premières études.

Un peintre nommé Ferdinand Elle le reçut d'abord parmi ses élèves; mais le Poussin ne se contenta pas longtemps de ses conseils, non plus que de ceux d'un nommé Lallemand, qui fut son second maître à Paris. Une rencontre plus heureuse pour lui fut celle de Philippe de Champagne, qui travaillait dans l'atelier de l'un d'eux, et avec lequel il se lia. Ce peintre célèbre était jeune encore, mais déjà initié aux traditions de la peinture flamande. Il se forma dès lors entre les deux jeunes gens une amitié dont Poussin, particulièrement, retira plus tard de nombreux avantages.

Les commencements sont les mêmes pour tous les grands artistes. L'inquiétude naturelle qui les porte vers le beau et le grand les fait plus difficilement se contenter de ces méthodes hasardeuses et routinières qui suffisent à lancer dans la carrière les sujets médiocres. La plupart des biographes du Poussin disent que, chez ces maîtres à peu près inconnus et par conséquent sans talent, il apprit au moins le métier. Le métier! comme si on pouvait le séparer, dans toute espèce d'art, de la partie intellectuelle! comme si, pour arriver à l'esprit, on pouvait se passer de l'habileté de l'exécution! Diderot dit fort bien que les hommes du plus grand talent ne sont pas trop bons pour enseigner seulement les éléments. Ces essais et ces tâtonnements dans lesquels on voit se consumer quelquefois, pendant toute leur vie, les hommes les plus éminents, ne révèlent que trop cette absence de méthodes sûres. On s'expliquera donc facilement la répugnance que dut éprou-

ver le Poussin, âgé alors de dix-huit ans, pour des enseignements dont il pouvait déjà apprécier l'insuffisance ou le danger. Le hasard lui ayant procuré la connaissance de quelques amateurs, il fut introduit dans leurs cabinets; il y vit des estampes rares et surtout des dessins de maîtres qu'on voulut bien lui laisser copier. Un jeune gentilhomme du Poitou, charmé de ce qu'il montrait déjà de talent, et plus attiré encore par son caractère aimable, lui rendit de nombreux services, et voulut même l'emmener avec lui dans sa province, pensant lui donner de l'occupation. Mais ce voyage entrepris par l'artiste, sur les espérances un peu vagues de son ami, fut loin de porter les fruits qu'il s'en était promis. La mère du Poitevin était une bonne femme, beaucoup plus occupée de son ménage que des merveilles des arts. Elle crut apparemment que son fils lui amenait un domestique au lieu d'un peintre, car elle se mit à charger le pauvre Poussin de toutes sortes d'emplois dans sa maison, et même à le railler sur sa profession, qui lui paraissait celle d'un fainéant. Son séjour, comme on pense bien, ne se prolongea guère chez de pareils hôtes. Il se remit en route pour Paris, où il revint comme il put, peignant en route des trumeaux, des plafonds, des enseignes dans des cabarets où il obtenait le gîte. C'est par de semblables travaux qu'il lui fut possible de continuer son voyage. Il se servait pour tous ces menus ouvrages, et aussi pour aller plus vite, de la peinture en détrempe, dont il avait pris l'habitude et dans laquelle il acquit ainsi une grande habileté. Cette circonstance ne fut pas sans influence sur son exécution subséquente; elle a laissé à sa manière quelque chose d'un peu sec, mais de résolu, qui se retrouve surtout dans les tableaux de son meilleur temps, comme on le verra plus tard.

Le voilà de retour à Paris, mais malade et presque découragé. Les ressources qu'il pouvait se promettre de nouveau n'étaient pas de nature à l'y soutenir longtemps; d'ailleurs son état de souffrance lui interdisait même le travail. Dans cette situation, il tourne ses yeux vers les Andelys et se résout à retourner chez ses parents. Il y reste près d'un an, peignant encore toutes sortes d'ouvrages et à vil prix, soit à l'huile, soit en détrempe, songeant cette fois à s'amasser un petit pécule pour gagner, s'il pouvait, l'Italie, cette terre promise de tous les talents et vers laquelle l'entraînaient tous ses vœux.

Il part enfin et va jusqu'à Florence ; mais la mauvaise fortune l'y attendait encore. Son dénûment le força de rétrograder et de revenir à Paris, chassé par l'impossibilité absolue de vivre dans un pays où il n'était pas connu, et à une époque où dans chaque ville d'Italie se trouvaient assez d'artistes en réputation pour accaparer les avantages qui pouvaient résulter de l'exercice de la peinture.

Quelques biographes veulent que ce soit pendant ce nouveau séjour à Paris qu'il fit la rencontre de Philippe de Champagne, qui dans ce moment venait d'entreprendre, sous la direction d'un peintre nommé Duchesne, de décorer plusieurs appartements au Luxembourg. Champagne, qui savait de quoi Poussin était capable, fit agréer les services de son ami en même temps que les siens, et le fit employer avec lui dans ces travaux où son habileté ne tarda pas à lui attirer d'abord l'estime et bientôt, dit-on, la jalousie de ce Duchesne sous qui ces peintures s'exécutaient. Craignant apparemment qu'on n'en attribuât l'honneur à d'autres qu'à lui, cet homme ne tarda pas, sur de frivoles prétextes, à se brouiller avec les deux amis et les força d'abandonner leur travail. Poussin, qui avait fait

quelques économies dans ces travaux subalternes, se flattait encore une fois d'atteindre cette Rome qui semblait fuir devant lui. Il part résolûment; mais une maladie grave l'arrête encore à Lyon, et, sans l'obligeance d'un négociant de cette ville, qui consent à lui faire quelques avances sur le prix de tableaux dont l'artiste se charge pour lui, il se fût trouvé absolument sans ressource et dans l'impossibilité de se livrer à un travail quelconque à cause de l'état de souffrance où il s'était vu réduit en peu de temps.

Que dire de cette fortune bizarre qui se jouait ainsi d'une vocation si noble et d'une ardeur si persévérante! Quel retour ne feront pas sur eux-mêmes tant de lauréats auxquels nous voyons de faciles succès d'école aplanir toutes les routes vers les heureuses contrées où fleurit la suprême beauté, et où il semble qu'ils n'ont qu'à s'élancer pour atteindre à la perfection! Telle était cette obstination du sort, que le grand artiste inconnu dut retourner encore s'ensevelir dans ce Paris qui suffisait si peu à ses aspirations, et auquel il avait probablement voué dès lors cette antipathie qu'il manifeste depuis dans cent endroits de ses lettres.

C'est à partir seulement de cet autre retour à Paris que commença à s'étendre la réputation du Poussin. Pendant le séjour qu'il y fit de nouveau, et qui ne fut guère de plus d'une année, il produisit quelques ouvrages qui obtinrent une certaine publicité et qui lui valurent quelque estime. Les jésuites s'étant proposés, en 1623, de célébrer la canonisation de saint Ignace de Loyola et de saint François-Xavier, leurs patrons, et voulant consacrer les principaux événements de la vie des deux saints dans une suite de tableaux, ils eurent l'idée, dans ce but, d'ouvrir une sorte de concours. Poussin, qui n'eut garde de négliger cette

occasion de se faire connaître, produisit six de ces tableaux dans un nombre égal de jours. Il s'était servi, pour ce travail, du procédé de la détrempe, dans lequel il avait acquis, comme on l'a vu, une grande supériorité; mais son habileté dans ce genre, et la facilité qu'il y avait trouvée pour arriver plus vite que ses rivaux, n'était pas à beaucoup près le seul avantage qu'il eût sur eux. Aux yeux des connaisseurs, un grand artiste venait de se révéler; et malgré l'exécution hâtive de ces morceaux, qui avait donné lieu à quelques critiques, il se vit classé à part et recherché par les amateurs que Paris renfermait alors. Dans ce nombre se rencontra Marino ou Marini, qu'on appelait alors *le cavalier Marin*, poëte napolitain célèbre dans ce temps, et fixé en France où Marie de Médicis l'avait attiré. Marini s'était vu compromis dans les troubles de Naples, et, ainsi que sa famille, forcé de fuir sa ville natale. Ayant mené depuis une vie errante, il ne séjournait jamais longtemps dans les petites cours d'Italie où il s'était réfugié tour à tour, et où son penchant pour la satire lui avait attiré des inimitiés dangereuses. Il se vit retenu à Paris par l'accueil qu'il y trouva, et finit par s'y établir : il y composa même quelques-unes des poésies qui lui valurent le plus de réputation. Placé comme il l'était, et admis dans l'intimité des personnes les plus considérables, il devenait pour le Poussin la rencontre la plus précieuse. Non content de lui faire accepter un logement dans sa maison, cet ami empressé le présenta à plusieurs hommes distingués; mais ce fut surtout par la connaissance qu'il lui donna de la littérature des anciens et des plus beaux passages des poëtes de l'Italie qu'il acheva de s'attirer la reconnaissance de l'artiste. Profitant de leur rapprochement, Marini s'établissait pendant des heures entières auprès de son chevalet, et,

là, traduisant ou interprétant les beaux ouvrages, il enflammait de plus en plus cette imagination avide de se mettre en communication avec les modèles qu'il avait entrevus. Le Marini ne manqua pas de profiter de ces séances intimes pour faire connaître au Poussin ses propres poésies, sur lesquelles le peintre composa, dit-on, une suite de dessins. Peut-être en prit-il l'idée de ces scènes champêtres dans le goût de l'antique, de ces bacchanales, de ce mélange heureux de figures idéales avec ces paysages poétiques et pourtant si vrais, genre dont il fut le créateur. Mais ce n'était pas dans ces pastorales un peu fades et empreintes du mauvais goût de l'époque qu'il devait trouver les types des faunes et des nymphes de Tempé, ni des dieux de l'Olympe et du Parnasse. Une nouvelle occasion allait s'offrir encore de se trouver face à face avec ses vrais modèles, avec ces dieux de marbre et d'airain qui ont traversé les siècles et qui animent encore aujourd'hui la Rome moderne.

Maffeo Barberini venait d'être élevé à la chaire de saint Pierre, sous le nom d'Urbain VIII. Marini avait été son ami; il se flatta de trouver auprès du nouveau pape la faveur à laquelle il avait droit de s'attendre à cause de leur ancienne liaison, et, quoique vieux et souffrant, il se résolut à retourner en Italie. Il proposa au Poussin de l'accompagner; mais celui-ci se trouvait malheureusement engagé à finir plusieurs tableaux, et ne pouvait quitter Paris sans manquer à sa parole. Ce fut sans doute un grand sacrifice qu'il dut s'imposer; pourtant l'espoir prochain de sa réunion avec son ami lui donna le courage d'aller jusqu'à la fin de ses travaux, et au printemps de 1624, délivré enfin des obstacles qui l'avaient arrêté, il part et arrive à Rome. Il allait bientôt s'y trouver plus

isolé, plus accablé de misères de toutes sortes qu'il ne l'avait été à Paris dans les moments où il s'y était vu le plus méconnu et le plus abandonné.

Marini n'avait pas trouvé chez le nouveau pape l'accueil auquel il s'était attendu. Déçu dans son espérance, découragé et souffrant de plus en plus, il prit le parti de se retirer tout à fait à Naples, où il mourut peu de temps après. Cependant, avant son départ, il avait mis le Poussin en rapport avec un de ses amis, qui lui promit de le recommander au cardinal Barberini, neveu du pape : ce qu'il fit, en effet. Mais le cardinal, désigné pour l'ambassade d'Espagne, où il allait se rendre presqu'au même moment, ne fit qu'entrevoir l'artiste qui, ne trouvant à Rome aucun autre soutien, retomba dans un extrême embarras, et ne retira guère de sa présentation que la facilité d'étudier à loisir dans le riche musée du palais Barberini. Voilà toute la faveur que Poussin, âgé alors de trente ans, et l'on peut dire dans la force du talent, était venu chercher de si loin à travers tant de difficultés et de dégoûts.

Que faire dans cette ville, inconnu et pauvre? Après être arrivé dans sa patrie à une réputation achetée si chèrement, il retombait ici dans l'obscurité, et tout semblait à recommencer; car il apportait au milieu d'écoles florissantes un talent tout nouveau, mais plus propre à choquer les manières en faveur qu'à lui attirer des amis ou des protecteurs. On jugera de son dénûment en le voyant vendre pour quatorze écus deux tableaux de bataille contenant un grand nombre de figures, et pour deux écus seulement une figure de prophète de grande dimension. Un peintre médiocre obtint, peu de temps après et sous ses yeux, une somme beaucoup plus considérable pour une copie de ce même tableau.

Il retrouve bientôt cette ardeur qui l'avait soutenu et porté sans cesse en avant dans les premiers temps de ses études; et, loin de se laisser aller au découragement, il copie, il travaille sans relâche, il modèle d'après les statues antiques, et le peu de profit qu'il tire de ses travaux l'aide à entreprendre des études nouvelles. La perspective, l'anatomie, l'architecture, ce dernier art surtout auquel il a tant de fois emprunté les plus riches accessoires de ses tableaux; tout ce qui peut agrandir son style, toutes ces connaissances variées et si indispensables, il les approfondit et s'en rend maître. Il trouve à Rome un autre grand artiste aussi délaissé qu'il l'était lui-même : le sculpteur François Duquesnoy, plus connu sous le nom de *François Flamand*, y languissait dans l'obscurité, occupé de travaux qui ne suffisaient pas à le faire vivre. Leur commune misère et la même élévation dans le caractère les réunissent non moins que leurs études, dirigées vers les mêmes objets. Ils mesurent ensemble les principales statues. Plusieurs figures modelées par le Poussin datent en grande partie de cette époque, entre autres sa copie en cire de la Cléopâtre endormie. Il lui arriva souvent de copier en sculpture des groupes tirés des tableaux qui l'avaient frappé. Faut-il attribuer à cette recherche excessive de la forme ce que ses tableaux offrent quelquefois de dur et de découpé, et le peu de liaison que les figures ont entre elles?

Ce défaut d'une sécheresse peut-être outrée et d'un certain isolement des figures, cet aspect un peu nu de l'ensemble se remarque surtout dans les tableaux de sa première manière. Le Louvre en possède plusieurs échantillons, entre autres le tableau de *la Peste des Philistins*, qui fut fait dans les premiers temps de son séjour à Rome,

et qui prouve en même temps à quel degré de talent il était déjà parvenu. Sa pauvreté était telle encore, qu'il fut heureux de le vendre pour une somme à peine suffisante pour couvrir les frais de l'exécution, c'est-à-dire pour soixante écus; le cardinal de Richelieu fut heureux de l'avoir pour mille peu de temps après, tant les connaisseurs furent frappés de son mérite extraordinaire.

Nous avons vu qu'il avait pris de bonne heure l'habitude d'une pratique rapide. La nécessité de vivre au jour le jour l'y eût contraint quand son inclination ne l'y eût pas porté. Pour un homme qui imagine facilement, l'exécution doit être un instrument docile avant tout. D'ailleurs cette verve n'était pas chez lui, comme chez la plupart des artistes qui prétendent à la facilité, dépensée sur un fonds mal digéré ou préparé à la hâte : la netteté des dessins qui nous ont conservé les premières pensées des tableaux du Poussin, témoigne de l'attention qu'il devait apporter dans l'arrangement de ses figures, dans leur proportion et dans leur convenance; mais il paraît aussi qu'une fois maître de son sujet et fixé sur les rapports des détails avec l'ensemble du tableau, il exécutait chaque détail avec une franchise bien précieuse quand elle ne brille pas aux dépens du juste équilibre des parties entre elles et de la finesse des expressions. C'est cette rapidité d'exécution, ou, si l'on veut, cette apparente négligence, qui a fait dire à Mengs que les tableaux du Poussin n'étaient que des esquisses ou des ébauches. Exquises ébauches, où tout est rendu pour l'âme et pour l'intelligence! heureuses et précieuses esquisses, où chaque touche de cette main savante est une pensée achevée!

Cette sincérité dans l'expression, cette simplicité de moyens, dans un temps où la recherche contraire était le

plus en vogue, n'était pas propre à accroître rapidement sa réputation auprès des artistes, ni à lui concilier la faveur des amateurs, toujours empressés à tendre la main aux favoris de la mode. Les peintres de Rome et même les artistes étrangers accourus pour y puiser des exemples, étaient presque tous entraînés, dans ce moment, vers l'imitation de la manière du Guide, le plus brillant de tous les élèves de Carrache, dont le génie, alors dans tout son éclat, offrait un contraste parfait avec celui du Poussin.

On était alors parvenu à cette époque qu'on a appelée assez justement *l'âge d'argent* de la peinture, époque beaucoup trop rabaissée aujourd'hui; c'est celle où fleurirent les Carrache et leurs élèves.

II

Après l'admirable XVIe siècle, où il semblait que tous les talents dans tous les genres que peut embrasser la peinture eussent fait explosion à la fois, devait venir et vint en effet une époque où la critique et l'examen allaient tenir plus de place que le sentiment. Les hommes doués de cette dernière qualité et qui s'élèvent les premiers après les époques où l'art est encore dans son enfance, sont les véritables créateurs des règles et consacrent, comme à leur insu, les limites du beau dans chaque genre. Point préoccupés des traditions, puisqu'ils n'en trouvent point qui soient établies et qu'on ne peut les comparer qu'à eux-mêmes, ces inventeurs, ces hommes privilégiés trouvent dans l'acclamation naïve de leurs contemporains le

plus efficace des encouragements. Le monde n'est pas encore lassé de leurs merveilles par une trop longue habitude de les voir ou par l'imitation de maladroits élèves; les amateurs de ces productions, dont le mérite n'est contesté par personne, tiennent à honneur de les posséder au lieu de s'ériger en protecteurs et surtout en juges compétents pour les approuver ou les blâmer.

C'est ce qu'on vit arriver dans cette heureuse renaissance des arts qui succéda au gothique, et dont l'influence dura si longtemps, grâce à la succession inouïe des génies les plus divers, telle qu'il semblait, qu'à un talent qui venait de s'éteindre, la nature s'empressât de faire succéder un autre talent aussi extraordinaire, quoique d'un caractère différent. Peu à peu, cependant, les grands hommes devinrent plus rares et les imitateurs plus nombreux; peut-être qu'après un spectacle si magnifique, l'admiration se fût lassée de nouveaux miracles : les juges étaient devenus plus difficiles et ne se contentaient plus des grâces naïves et de la vigueur quelquefois inculte des beaux temps. Cependant, tout ne fut pas perdu tant il restait encore de séve dans ce génie italien dont la fécondité n'avait pas été épuisée par un siècle de productions sans exemple, et les Carrache, nourris de l'admiration de ces admirables modèles et de celle de Raphaël en particulier, introduisirent quelques éléments de succès qu'on pouvait effectivement regarder comme des nouveautés, mais qui étaient loin d'agrandir le véritable domaine de l'art.

Il leur sembla qu'en ajoutant à la grâce, à la beauté des inventions, qu'ils voyaient briller dans leur devancier, un degré de plus dans l'imitation matérielle, ils atteindraient toute la perfection dont la peinture est susceptible. Les incorrections ou les négligences, plus fréquentes dans

les ouvrages où domine le sentiment, leur parurent pouvoir être évitées : il ne fallait sans doute qu'une étude plus attentive du modèle, et il leur sembla que cette recherche était une qualité de plus ajoutée à toutes les autres. En un mot, ils voulurent être savants et le paraître : dès lors, le genre académique était trouvé, et cette nature vivante, qui nous charme dans sa liberté et dans sa variété, perdait toutes ses grâces, contrainte par le caprice de l'artiste et éclairée par le jour de l'atelier.

Au rebours de ce Raphaël, qui ne s'était servi du modèle vulgaire que tout le monde peut avoir sous les yeux, que pour s'aider à réaliser des types plus élevés, entrevus dans sa pensée, on fit de ce modèle la règle, le point de départ ou plutôt le tyran de la composition.

Cette importance exagérée de la réalité, bien qu'elle consacrât l'abandon de désirables qualités, devait conduire à un genre de peinture dont la franchise et la vigueur rachetaient, par bien des côtés, les inconvénients d'une imitation trop exacte; cette imitation a tant de charme, même quand elle s'exerce avec peu de choix, qu'on s'explique facilement la faveur qui accueillit la génération des peintres qu'on a nommés *naturalistes*, et qui sortaient directement des Carrache, des Carravage, des Ribera, et, au-dessus d'eux, cet admirable Guerchin, le plus pathétique peut-être de tous ces contempteurs de l'idéal.

D'autres génies, plus souples et plus épris de la grâce, parurent en même temps, et mêlèrent à l'imitation je ne sais quel attrait particulier dû autant à la suavité du pinceau qu'à un choix plus attentif de natures gracieuses.

Ceux-ci réussirent encore mieux à captiver l'admiration : l'Albane et surtout le Guide sont les coryphées de ce genre attrayant qui a régné presque jusqu'à nos jours, et

dont on retrouve les dernières traces dans toutes les peintures du dernier siècle, goût devenu tellement dominant, tellement enraciné, que, pendant plus de cent cinquante ans après la mort de ces maîtres, on n'envoyait les jeunes gens en Italie que pour étudier cette manière et particulièrement celle du Guide.

Je n'ai pas parlé d'un des hommes les plus éminents qui soient sortis de ces grandes écoles, génie original qui rappelle la simplicité des peintres du XVIe siècle, mais dont l'exécution ne présente pas les qualités légères et brillantes qu'on admirait chez ses rivaux, le Dominiquin, que ses condisciples avaient surnommé *le Bœuf*, mais dont ses maîtres avaient dit que ce bœuf fertiliserait le champ de la peinture.

Pour apprécier plus équitablement la force et la supériorté de ces génies divers, il suffirait de remarquer combien s'étendit leur influence, et ce qu'elle fut sur le talent de très-grands hommes, en tête desquels il faut placer Poussin lui-même. Nous allons voir tout à l'heure combien il fut redevable aux conseils du Dominiquin, et combien son exécution emprunta de fermeté de celle de ces hommes préoccupés surtout de l'imitation directe de la nature. Les traces de cette action sont encore plus visibles chez Rubens, qui, venu en Italie avec un talent tout formé, s'était appliqué à le modifier au point où on peut le voir dans son *Élévation en croix* d'Anvers, son *saint François mourant*, et une foule d'ouvrages qu'il est inutile de citer et qui semblent presque aussi italiens que flamands.

Au moment où Poussin, déjà maître de son talent, et fort en état de juger de toute espèce de mérite en peinture, arrivait à Rome, l'école du Guide était dans toute sa vogue. Ses élèves y formaient une véritable faction : par

leur nombre, par leurs clameurs, ils avaient fini par dominer toute autre influence, et le public ne voulait entendre parler que du maître en faveur et que de ses disciples. On jugera de cette prévention, poussée jusqu'à la fureur, en voyant l'abandon complet dans lequel était tombé le Dominiquin. Ce grand peintre, qui dans les commencements avait balancé la réputation du Guide, était devenu par degrés l'objet de la persécution universelle, à ce point qu'on alla jusqu'à menacer sa vie. Il se vit forcé, par l'acharnement de ses ennemis, à se cacher et presque à disparaître entièrement. Son caractère doux et mélancolique l'éloignait naturellement de toutes ces turbulences, et son talent suffisait bien déjà pour exciter la haine de ses rivaux.

Tombé au milieu de cette guerre de tout le monde contre un homme qui ne se défendait pas, même par ses ouvrages, Poussin, étranger à ces querelles et aux préjugés qui entraînaient les esprits, n'eut pas de peine à voir de quel côté était l'injustice, et n'hésita pas à marquer hautement sa préférence pour ce talent méconnu avec lequel il se trouvait une sorte de conformité. Cette élévation et cette tristesse empreintes dans les tableaux du Dominiquin, l'attiraient plus que la recherche de la grâce et que l'air de bonheur répandu dans les peintures du Guide. Il y avait de quoi intéresser également son âme généreuse dans le contraste que présentaient ces deux existences si diverses. Les deux peintres avaient éxécuté concurremment dans l'église de Saint-Grégoire deux sujets du martyre de saint André ; ces deux tableaux, placés en face l'un de l'autre, représentaient, l'un, la flagellation du saint avant le supplice ; l'autre, le saint conduit au martyre par ses bourreaux. Ce dernier, qui était celui du Guide, était

assiégé par une foule d'admirateurs empressés à en faire ressortir les beautés. Les élèves étaient occupés, comme à l'envi, de le copier, tandis que le tableau de la flagellation n'attirait pas même l'attention.

Le Dominiquin, qui vivait caché dans Rome, malade, dévorant ses chagrins, apprend un jour qu'un peintre français avait entrepris de faire une copie de son ouvrage et y apportait une application extraordinaire. Il ne put résister au désir de voir cet homme assez hardi pour s'élever contre le sentiment général, et se fit porter dans l'église, un matin, quand il crut pouvoir n'y rencontrer que son admirateur inconnu.

Poussin, tout à son œuvre, ne prit pas garde d'abord à ce visiteur matinal. Il ne connaissait pas le Dominiquin, et, comme beaucoup de personnes à Rome, il avait cru au bruit de sa mort. Cependant, il ne tarda pas à le deviner : sa pâleur, les larmes qui coulaient de ses yeux en présence de son ouvrage, lui dirent assez qui il était. Que chacun se figure à son gré ce que dut être la première entrevue de ces deux hommes, et surtout le pieux attendrissement avec lequel notre Poussin dut s'empresser d'offrir ses consolations à ce cœur découragé. Ce moment commença entre eux une véritable amitié. L'artiste italien, frappé à son tour du mérite extraordinaire qu'il découvrait dans cet admirateur sincère, le fit travailler dans son atelier et lui prodigua les encouragements et les conseils. En revanche, la considération que Poussin s'était acquise déjà parmi les personnes qui s'occupaient de peinture, ne contribua pas peu à ramener aux ouvrages du Dominiquin une partie des suffrages des connaisseurs. On veut même, si l'on en croit quelques historiens, que le célèbre tableau de la communion de saint Jérôme, qui

passe pour le chef-d'œuvre de ce peintre, n'ait obtenu le rang qu'il méritait dans l'estime qu'à la manière dont Poussin sut en relever publiquement les beautés. Suivant une anecdote, qui a l'air d'une de ces légendes dont on décore trop libéralement la biographie des artistes, le tableau de l'infortuné peintre ayant été arraché de la place qu'il occupait, par suite des intrigues de ses ennemis, aurait été honteusement relégué dans un grenier; et les moines, de qui l'église dépendait, ayant demandé au Poussin de leur en faire un autre pour le remplacer, lui auraient envoyé le propre tableau du Dominiquin comme une vieille toile bonne à gratter et à repeindre. On comprend, en adoptant cette version, ce qui put s'ensuivre et quelle dût être la surprise du jeune peintre en découvrant ce bel ouvrage, qu'il allait en quelque sorte ressusciter. Il ne manqua pas non plus de faire honte aux bons moines de leur bévue, tout en s'élevant avec la chaleur convenable contre d'indignes cabales.

Pendant que Poussin faisait si généreusement rendre justice à ce talent persécuté, il éprouvait lui-même les effets de l'abandon, et eût eu grand besoin d'un protecteur puissant et éclairé. En l'absence de secours nécessaires pour mettre son talent dans tout son jour, il trouva dans l'amitié et dans les soins désintéressés d'une pauvre famille la plus grande des consolations. Son intimité avec le Dominiquin n'avait duré que jusqu'au fatal voyage que celui-ci entreprit pour aller à Naples décorer l'église de Saint-Janvier. On sait que c'est au milieu de ce travail que la mort vint le frapper, et que ce fut, dit-on, par l'effet du poison. Poussin, à la suite de travaux de tout genre qu'il s'imposait, tant pour accroître ses connaissances dans son art que pour subvenir à ses besoins, tomba malade sé-

rieusement, et se vit en peu de temps réduit à un misérable état. Un de ses compatriotes, Jean Dughet, qui était cuisinier d'un grand seigneur, le recueillit dans sa propre maison, et, de concert avec sa femme, le soigna comme son propre fils. Revenu par leurs soins de sa longue maladie, Poussin voulut par reconnaissance épouser la fille de ses bienfaiteurs, Marie Dughet, pour laquelle il conserva toute sa vie la plus grande tendresse. Se trouvant sans enfants, il adopta par la suite le frère de sa femme, nommé Gaspard, et lui rendit les soins et l'affection qu'il avait trouvés lui-même chez les parents de ce jeune homme. C'est ce Gaspard, plus connu sous le nom de *Guaspre Poussin*, car il avait pris le nom du grand peintre en devenant son fils et son héritier, qui fut l'habile paysagiste dont les ouvrages sont encore estimés et rappellent le style de son père adoptif.

Il semble qu'à partir du moment où la fortune lui accorda le plus insigne des biens, celui d'avoir rencontré de sincères affections, elle cessa de se montrer cruelle, et lui fournit, au contraire, des occasions favorables à l'exercice de son talent. Le cardinal Barberini, auquel on se rappelle que Marini, presque mourant, l'avait recommandé, revint de ses diverses ambassades, et, se rappelant ses promesses, il témoigna au Poussin une extrême bienveillance, lui commanda quelques ouvrages importants, et le fit charger de l'exécution de l'un des tableaux qui devaient être reproduits en mosaïque dans le dôme de Saint-Pierre. Le sujet malheureusement en était fort ingrat : c'était le martyre de saint Érasme, qu'on voit étendu sur un chevalet pendant qu'on lui arrache les entrailles. C'est le seul tableau auquel le Poussin ait mis son nom, « non pas, disait-il, pour qu'on me sache gré du mérite qui pourrait s'y

trouver, mais plutôt pour que les ignorants ne confondent point un faible ouvrage avec les chefs-d'œuvre des grands maîtres qui font l'ornement de ce temple magnifique. »

Il trouva également dans la protection de la famille del Pozzo, non-seulement l'emploi de ses talents, mais le trésor d'une amitié constante, qui fut toute sa vie son orgueil et sa consolation. La plus grande partie de ses lettres, datées de Paris, sont adressées au commandeur del Pozzo ou à son frère, et il ne cessa de trouver chez eux la tendresse et les bons offices dont il se montra à son tour si reconnaissant. La première suite des *Sept Sacrements* fut faite pour le commandeur : elle est généralement la plus estimée. Elle appartient aujourd'hui au duc de Rutland. La seconde suite, qui fut faite plus tard pour M. de Chantelou, est également en Angleterre : c'est celle qui faisait partie de la célèbre galerie d'Orléans.

A partir de cette époque de la vie du Poussin, il n'a plus d'autre soin que celui d'enfanter ses chefs-d'œuvre. Ils se succédèrent en grand nombre pendant cette période, et on a lieu de s'étonner de cette fécondité quand on voit le soin et le travail consciencieux qu'il apportait à chacun de ses ouvrages. « Ce ne sont point, écrivait-il, de ces tableaux que vos peintres de Paris expédient en vingt-quatre heures, *et qu'ils font en sifflant.* » L'ascendant du caractère, aussi bien que celui du talent, avaient fini par lui donner dans l'estime du public la place qu'il méritait et en quelque sorte une place à part au milieu des querelles qui divisaient les écoles rivales. Peu à peu la faveur des grands et l'empressement des amateurs délicats s'ajoutant à cette autorité, sa réputation s'étendit partout, et il se vit placé au rang des plus grands peintres. Retiré dans sa petite maison du *Pincio*, vivant dans sa famille, et uni-

quement pour le travail, il se délassait par la conversation sérieuse de quelques amis dignes de l'approcher et de l'entendre.

Ce fut dans cet asile, où il se voyait entouré des plus beaux objets qui pussent charmer les yeux et l'esprit, que vint enfin le chercher la faveur de son prince et de son pays. La mode, toujours prête à s'atteler au char des heureux, allait exciter en sa faveur un engouement passager auprès de gens qui ne s'étaient point souciés de lui jusqu'alors, quoiqu'il eût fait ses preuves sous leurs yeux et qu'il eût donné à Paris même des preuves incontestables de sa supériorité. On allait enfin s'aviser en France de ce mérite extraordinaire, qui frappait tous les yeux dans un pays où le grand nombre des beaux ouvrages dispose moins à l'indulgence.

Le cardinal de Richelieu avait suggéré à Louis XIII, en 1638, l'idée de faire restaurer plusieurs parties du Louvre. Il voulait, surtout, l'embellir de peintures appropriées à l'importance du lieu. Le nom du Poussin, qui se trouvait dans la bouche de tous ceux qui revenaient d'Italie, attira son attention, et il résolut de l'appeler et de le fixer à Paris. On lui fit d'abord écrire par des personnes qu'il avait connues à Rome et qui ne négligèrent rien pour l'engager à céder au vœu du puissant ministre. Mais une semblable proposition, faite au moment où le grand artiste goûtait enfin les charmes de l'indépendance, devait rencontrer une résistance qui se manifesta par tous les moyens qu'il lui fut possible de concilier avec le respect dû à un ordre du roi. Même après qu'il eut consenti à ce déplacement, vaincu par les instances les plus réitérées, il laissa passer près de deux ans avant de se décider à partir, tant il semblait qu'il pressentît les tracasseries qui l'atten-

daient, et tant il se sentait de répugnance à s'éloigner de sa chère solitude. Il est curieux de retrouver dans quelques-unes de ses lettres l'expression de cette répugnance et du désir, qu'il montra jusqu'au bout, de sacrifier les nombreux avantages qu'on faisait briller à ses yeux, à la paix profonde dont il jouissait à Rome. Il écrivait, le 15 janvier 1639, à M. de Chantelou, qui avait été un des intermédiaires les plus actifs entre le ministre et lui, à cette occasion :

« Pour la résolution que M[gr] de Noyers désire savoir de moi (M. de Noyers, surintendant des bâtiments, lui avait écrit une longue lettre pour le presser), il ne faut pas s'imaginer que je n'aie été en grandissime doute de ce que dois répondre ; car, après avoir demeuré l'espace de quinze ans entiers en ce pays-ci, assez heureusement, mêmement m'y étant marié et étant dans l'espérance d'y mourir, j'avais conclu en moi-même de suivre le dire italien : *Chi stà bene non si muove*,... je vous supplie donc, s'il se présente la moindre difficulté en l'accomplissement de notre affaire, de la laisser aller à qui la désire plus que moi.

« ... Depuis que j'ai résolu de partir jusqu'à maintenant, j'ai eu l'esprit fort peu en repos, mais, au contraire, quasi perpétuellement agité, car *j'estime d'avoir fait une grande folie en donnant ma parole* et en m'imposant l'obligation, dans un temps où j'aurais plus besoin de repos que de nouvelles fatigues, *de laisser et abandonner la paix et la douceur de ma petite maison pour des choses imaginaires qui me succéderont peut-être tout au rebours...*

« ... Si, m'efforçant d'accomplir ma promesse, j'en suis empêché, en outre, par d'extrêmes incommodités

corporelles, dois-je dire que c'est la fortune ou Dieu qui ne le veut permettre ? »

La fortune, comme il le disait, s'accorda si bien avec son inclination, qu'il lui fallut encore beaucoup de temps pour se disposer au départ. Il quitta enfin ce séjour tranquille, et eut lieu d'être convaincu, au bout de très-peu de temps, que ses prévisions ne l'avaient pas trompé au sujet des ennuis qu'il avait appréhendés dans ce Paris, où il se regardait comme un exilé au milieu des barbares.

« Je ne me sens jamais tant excité à prendre de la peine et à travailler, écrivait-il encore, comme quand j'ai vu quelque bel objet : hélas! nous sommes ici trop loin du soleil pour y trouver quelque chose de délectable, et il *ne me tombe rien sous la vue que de hideux*. »

Il avait eu lieu, toutefois, de se louer de la réception qui lui avait été faite. Le roi, auquel il avait été présenté solennellement, l'avait accablé de compliments et de toutes sortes de caresses. Il lui donnait, avec le titre de son premier peintre, une pension annuelle de mille écus, la direction suprême des travaux du Louvre et des maisons royales, des commandes de tableaux pour les chapelles de Fontainebleau et de Saint-Germain, ainsi que de grands cartons destinés à être exécutés en tapisserie. On avait mis à sa disposition une maison tout entière, agréablement située dans le jardin des Tuileries, avec un jardin rempli de fleurs et planté de légumes. Les appartements étaient meublés avec grand soin, et la cave avait été garnie, écrit-il, d'*un tonneau de vin vieux*. On ne pouvait préluder par de plus agréables commencements et avec des apparences plus flatteuses à l'expérience qu'on allait lui faire faire de l'inconstance de la faveur.

Il dut commencer par les cartons pour les tapisseries,

lesquelles devaient orner la chambre du roi : c'étaient des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament. On lui permit de se servir de compositions antérieurement faites par lui, afin de lui faciliter le travail. Ces cartons, qui furent exécutés, avaient la dimension des célèbres cartons de Raphaël : ils furent malheureusement perdus ou détruits, et il n'est même pas bien certain qu'ils aient été reproduits, ainsi qu'ils devaient l'être. Ainsi ce voyage devait être infructueux en tout, puisque les médaillons de la vie d'Hercule, dont il décora la grande galerie du Louvre, furent détruits plus tard, et qu'il n'en reste que les compositions, qui, heureusement, nous ont été transmises par le burin de Pesne.

Cette apparition d'un homme d'un si grand talent, doué de connaissances si variées, de ce grand peintre qui en savait en architecture plus que les architectes, et dont l'attitude sérieuse annonçait déjà son mépris pour les mignardises et pour les modes du jour, dérangeait fort tous les médiocres artistes qui avaient déjà mis la main aux travaux du Louvre et aux autres ouvrages sur lesquels on appelait son contrôle. Vouet surtout, qui était le peintre en vogue, ne pouvait lui pardonner sa supériorité; et sa fureur avait été portée au comble par le mot de Louis XIII qui, tout en complimentant le Poussin le jour de son audience, s'était écrié que *Vouet allait être bien attrapé.* Sa haine et celle de ses partisans éclata bien davantage lorsqu'on eut exposé publiquement le tableau que Poussin avait fait pour le noviciat des jésuites, qui représentait un des miracles de saint François Xavier au Japon : ce tableau se trouvait là en même temps qu'un tableau de Vouet qui fut à peine regardé, tandis que celui du Poussin obtint un très-grand succès, non-seulement auprès de la cour, mais aux yeux des connaisseurs et du public.

On avait eu l'idée, concurremment avec les travaux que nous venons d'énumérer, de demander au Poussin des frontispices pour les livres imprimés à la Bibliothèque royale; il fallait qu'il menât de front cette besogne et celle de ses autres travaux.

Il se plaint dans ces termes au commandeur del Pozzo de la multiplicité de ses occupations et de l'ennui qu'elles lui donnent : « J'aurais grand plaisir à m'occuper du sujet que Votre Seigneurie me propose ; mais la facilité que ces messieurs ont trouvée en moi est cause que je ne puis me réserver aucun moment, ni pour moi, ni pour servir qui que ce soit, étant occupé continuellement à des bagatelles, comme dessins de frontispices de livres ou projets d'ornements pour des cabinets, des cheminées, des couvertures de livres et autres niaiseries... Ils me disent que ces petits travaux *me servent de récréation*, afin de me payer au moins en paroles; car on ne me tient nul compte de tous ces emplois aussi fatigants que futiles. »

Il parvint enfin, à travers toutes ces mesquines occupations qui l'épuisaient en détail, à exposer le plan des embellissements qu'il avait projetés pour la galerie du Louvre. Ces plans se trouvaient renverser tout à fait ce qui avait été commencé par l'architecte Lemercier.

Cette dernière circonstance réunit en un seul faisceau tous les ennemis qui s'étaient déclarés contre lui : ce fut un concert de critiques amères, de calomnies et d'injures, qui ne tardèrent pas à refroidir le zèle que M. de Noyers avait mis à le protéger dans les commencements contre les insinuations ou les accusations de ses ennemis. Voici encore une des lettres dans lesquelles le Poussin expose ses plaintes à son ami, M. de Chantelou, dans l'espérance d'en être appuyé auprès du surintendant :

« J'eus dernièrement l'honneur de recevoir une lettre de Monseigneur, laquelle contient ces mots exprès : « Le « génie du Poussin veut agir si librement que je ne veux « pas seulement lui indiquer ce que celui du roi désire du « sien... » Mais, monsieur, je n'ai jamais su ce que le roi désirait de moi, qui suis son très-humble serviteur, *et je ne crois pas qu'on lui ait jamais dit à quoi je suis bon...* Je ne saurais bien entendre ce que Monseigneur désire de moi sans grande confusion, d'autant qu'il m'est impossible de travailler en même temps à des frontispices de livres, à une Vierge, au tableau de la Congrégation de Saint-Louis, à tous les dessins de la galerie, enfin à des tableaux pour les tapisseries royales; je n'ai qu'une main et une débile tête, et je ne peux être aidé ni soulagé par personne. Il dit que je pourrai divertir mes belles idées à faire la susdite Vierge et la Purification de Notre-Dame; c'est la même chose quand on me dit : « Vous finirez un tel dessin à vos heures perdues... » Mais s'il faut que j'aie établi un ordre général, ainsi que le désire Monseigneur (il parle de l'ensemble des travaux de la galerie), il ne me faut donc point parler d'autres emplois, d'autant, comme j'ai dit plusieurs fois, que c'est tout ce que je puis faire, et quand je serai déchargé de cette besogne, les dessins des tapisseries sont bien suffisants pour me donner à penser, sans que j'y entremêle d'autres occupations. Vous m'excuserez, monsieur, si je parle si librement; *mon naturel me contraint de chercher et aimer les choses bien ordonnées, fuyant la confusion, qui m'est aussi contraire et ennemie, comme est la lumière des obscures ténèbres.* »

Le Poussin avait fait suivre ces observations sommaires des critiques détaillées de l'ouvrage de Lemercier, telles que la lourdeur de l'ensemble, le défaut de proportion et

d'harmonie, en un mot le manque de goût général qui empêchaient que quoi que ce soit, comme ornement ajouté ou comme peinture, pût y faire le moindre effet. La cabale de Vouet et de Lemercier dirigea bientôt ses attaques d'un autre côté; ils se mirent à critiquer la mesquinerie de son plan, disant que cette prétendue simplicité n'était qu'une honteuse parcimonie, et que l'honneur de la nation était compromis par cette maigre distribution d'ornements, de dorures et d'accessoires. Cette critique, qui était au fond leur principal grief, n'était que l'explosion de leurs vues intéressées et l'expression de leur désappointement en voyant leur échapper l'espoir de faire de gros gains sur des dépenses considérables. Poussin se vit encore obligé de répondre à ces honteuses accusations :

« Que ceux qui avaient mis la main à ce qui avait été commencé dans la grande galerie et qui prétendaient y faire de gros gains étaient autant d'ennemis qui criaient sans cesse contre lui. Qu'encore qu'il n'ait rien à craindre d'eux, *puisque, par la grâce de Dieu, il s'est acquis des biens qui ne sont point des biens de fortune qu'on lui puisse ôter, mais avec lesquels il peut aller partout*, la douleur néanmoins de se sentir si maltraité, l'ignorance de ses calomniateurs... (suit un nouveau détail très-développé du mauvais effet des travaux commencés par Lemercier et autres)... qu'il répondrait à ceux qui ne trouvaient pas la galerie assez riche dans son plan, qu'on ne lui avait pas proposé de faire le plus superbe ouvrage qu'il pût imaginer, et que, dans ce cas, il ne l'eût pas conseillé : 1° à cause du peu d'ouvriers qui se trouvent à Paris capables d'y travailler; 2° à cause du temps qu'il eût fallu y employer; 3° à cause de l'excessive dépense qui ne lui semble pas bien employée dans une galerie qui ne peut que servir

de passage et qui pourrait un jour tomber dans un aussi mauvais état qu'il l'avait trouvée, *la négligence et le trop peu d'amour que ceux de notre nation ont pour les belles choses étant tels, qu'à peine celles-ci sont-elles faites qu'on n'en tient plus compte et qu'au contraire on prend souvent plaisir à les détruire*; que, ainsi, il croyait avoir très-bien servi le roi en faisant un ouvrage plus recherché, plus agréable, plus varié, en moins de temps et avec beaucoup moins de dépenses que celui qui avait été commencé : mais que, si on voulait écouter les différents avis et nouvelles propositions que ses ennemis pourraient faire tous les jours et qu'elles agréassent davantage que ce qu'il tâchait de faire nonobstant les bonnes raisons qu'il en rendait, il céderait volontiers sa place à d'autres qu'on jugerait plus capables; qu'au moins il aurait cette joie *qu'on aurait découvert en France des gens habiles que l'on n'y connaissait pas*, par lesquels on pourrait embellir Paris d'excellents ouvrages qui feraient honneur à notre nation. »

Il s'excuse plus loin sur sa manière de s'énoncer, disant qu'on doit lui pardonner parce qu'il a vécu avec des personnes qui l'ont su entendre par ses ouvrages, n'étant pas son métier de savoir bien écrire.

Il termine enfin en ajoutant « qu'il sentait bien ce qu'il était capable de faire sans s'en prévaloir, ni rechercher la faveur, mais pour rendre toujours témoignage à la vérité, et ne tomber jamais dans la flatterie, lesquelles sont trop opposées pour se rencontrer ensemble. »

Ces lettres en disent plus que toutes les narrations et que toutes les remarques : voilà le plus grand peintre que notre pays ait produit, qui, méconnu pendant de longues années et applaudi enfin par des étrangers qui, au milieu

de leurs florissantes écoles, avaient le droit d'être difficiles; voilà, dis-je, cet homme qui, appelé enfin sur la réputation de ce mérite, est mis à sa vraie place, celle de directeur et d'arbitre suprême de tout ce qui était du domaine des arts, et en mesure enfin de déployer ses talents sur un théâtre digne de lui. Ne semble-t-il pas que, cette fois, le bon sens de ses compatriotes, d'accord avec la fortune, va lui rendre en empressements et en caresses tout ce qu'une justice tardive lui a fait perdre; que le roi, comme ses ministres, fiers d'avoir reconquis cette gloire si pure, vont s'efforcer de combler de marques de respect celui qui faisait rejaillir cette gloire sur la France? et voilà ce même homme, mis en peu de temps sur le même niveau que les ignorants, dont apparemment les inventions n'avaient pas paru suffisantes puisqu'on l'avait appelé pour les réformer; le voilà obligé de se justifier d'avoir voulu faire mieux que ces rivaux méprisables, et ni ses protecteurs ni le public ne s'en étonnent! D'obscurs commis, dont l'histoire n'a conservé les noms que parce qu'elle les trouve joints à celui du Poussin, ignorent ou feignent d'ignorer les honteuses menées de ses ennemis avoués, et accueillent avec le même sang-froid ses justifications et leurs accusations sans pudeur! Était-il donc impossible qu'en France on laissât faire enfin par un si digne Français ce qu'on y faisait faire à grands frais par des étrangers depuis un siècle et demi, c'est-à-dire relever ou faire fleurir les arts, élever des écoles, des monuments? Cette singulière prédilection pour ce qui vient du dehors prouverait moins peut-être notre passion pour ce qui est étranger, que l'incertitude de notre goût dans les arts du dessin; les variations qu'ils subissent continuellement sous nos yeux sont accueillies par le public avec le même em-

pressement; le bon et le médiocre ont la même chance d'arriver au succès et n'exercent pas leur empire plus longtemps.

Une nation n'a de goût que dans les choses où elle réussit naturellement. C'est par suite de cette pente des esprits vers la littérature que la nôtre présente les mérites exquis qui la mettent à la tête de toutes les littératures. On aime par-dessus tout, en France, le raisonnement, le discours, en un mot la pensée exprimée par les écrits ou par la parole; on y rencontre aussi sur cette matière un plus grand nombre de juges délicats. Nous avons ce rapport avec le peuple d'Athènes, où l'on dit que, jusqu'aux marchandes d'herbes, tout le monde avait l'oreille sensible au beau langage; mais, en revanche, les Phidias et les Apelles ne fleurissent pas aussi spontanément dans ce pays *éloigné du soleil*. Il a fallu de temps en temps que des exemples venus d'Italie vinssent réchauffer le goût du public français, et pendant qu'il les accueillait avec faveur, il méconnaissait souvent les talents qui s'élevaient sous ses yeux.

Dans le même temps où ce de Noyers appelait le Poussin, il faisait chercher partout à Rome des peintres et des sculpteurs. Cet entêtement était poussé si loin, que Poussin ne put s'empêcher de lui écrire qu'à l'égard de ces peintres italiens qu'il avait mandés pour aller en France, il *n'y fasse pas aller de moins suffisants que ceux qui y sont.* Quand, quelques années plus tard, le Bernin arrivait presque en triomphe pour construire cette fameuse colonnade, qu'il ne construisit point, et dont Perrault, qui n'était qu'un Français, fit ce que nous voyons, ce même Bernin, chargé de commandes de toutes sortes, et particulièrement de sculptures, s'arrêtait frappé d'admiration

devant celles du Puget, demandant très-noblement pourquoi on l'avait fait venir, quand on possédait en France un artiste comme celui-là.

Ces mêmes embellissements que le Poussin laissa dans le Louvre, pendant son séjour éphémère à Paris, n'ont pas même été respectés, comme nous l'avons vu depuis; et ce n'est pas un accident qui nous en a privés; ils furent détruits par les ordres du comte d'Angivillers pour faire place à d'autres arrangements. Le Poussin semblait prévoir le sort qui lui était réservé, quand il dit dans cette lettre que nous avons citée : *La négligence et le peu d'amour que ceux de notre nation ont pour les belles choses, etc., etc.*

III

Tous ces dégoûts décidèrent enfin Poussin à abandonner une ingrate position, qu'il n'avait point sollicitée : il demanda, sous différents prétextes, l'autorisation de s'absenter, et ce fut pour ne plus revenir. Au milieu de cette multitude d'occupations peu dignes de lui, et qu'on ne lui laissait pas même accomplir avec le temps et la réflexion qu'il sentait le besoin d'apporter à tout, il souffrait également de ne pouvoir satisfaire aux demandes que plusieurs de ses amis lui faisaient d'ouvrages de sa main et sur des sujets de son choix. Une fois revenu à Rome, il allait déployer à l'aise, dans des tableaux de moyenne proportion, ses qualités les plus essentielles. C'était l'emploi le plus précieux qu'il pût faire de tout son temps et de toutes ses facultés, et quant au soin de sa fortune, il trouverait dans

le prix modique fixé par lui pour chacun de ses ouvrages, prix qu'il ne consentait jamais à voir augmenter, la satisfaction de tous ses besoins.

De ce que son génie l'entraînait plus volontiers à rétrécir le cadre de ses peintures, il ne faudrait pas inférer qu'il eût été impropre à conduire ou à exécuter de grands travaux : même en admettant que ces grands tableaux ne sont pas les plus remarquables qu'il ait produits, la sûreté de son goût lui eût fait approprier sans nul doute le caractère de ses peintures à de vastes emplacements, surtout quand ces emplacements devaient être accompagnés d'une architecture et d'ornements inventés par lui ; il eût affranchi notre pays de cette éternelle et souvent aveugle dévotion à tout ce qui est de l'Italie, et eût créé dans la décoration un goût original. Au lieu de nous traîner sur les traces de cet art italien, dont la décadence était déjà si manifeste, nous eussions vu refleurir un art tout nouveau, aussi fécond que celui que de très-grands artistes français, tels que les Jean Goujon, les Germain Pilon, les Philibert Delorme, avaient inventé un siècle auparavant, en s'inspirant d'une manière indépendante des formes de la renaissance.

La vie du Poussin ne présente pas, à partir de son départ définitif pour l'Italie, des incidents plus variés que ceux qui composaient cette modeste vie au moment où des promesses inconsidérées, suivies de si peu d'effet, l'avaient entraîné loin des objets de sa prédilection. Il allait achever dans la retraite et au sein de l'étude cette carrière dont les commencements avaient été si pénibles. Heureuse la nation dont l'histoire n'est pas intéressante ! Plus heureux l'artiste dont les ouvrages sont les seuls signes qu'il donne qu'il existe, et que, s'il connaît, comme le commun des

hommes, les passions et leurs effets, c'est seulement pour en tracer à sa manière des peintures éloquentes! Si l'on excepte les commissions rebutantes dont le grand Poussin consentait à se laisser charger par ses amis de Paris, à part certaines demandes de copies d'après les tableaux de Rome, ou de marbres antiques pour MM. de Chantelou et quelques autres avec qui il avait conservé des relations, rien ne devait troubler la tranquillité de ce qui lui venait de Paris. Il ne faut pas croire néanmoins, quand nous parlons de ces vulgaires détails, que ces messieurs se fissent beaucoup de scrupule de prendre à cet artiste incomparable une grande part de son temps pour leurs demandes de toute espèce. On voit de ces négociations pour des copies confiées à des artistes subalternes, le plus souvent à cause de la parcimonie de ceux qui les commandaient, occuper pendant des années entières les moments du pauvre grand artiste; on lui demande jusqu'à des gants et de la pommade, qu'il était alors de bon ton de faire venir d'Italie, et il s'enquiert naïvement *de gens experts dans ces matières* pour se conduire dans le choix de ces objets importants. Il faut mentionner aussi le soin scrupuleux qu'il prenait, non pas seulement pour choisir, mais pour confier à des mains sûres et dans des moments favorables ces précieux envois. Les voyages à cette époque ne ressemblaient guère à ce qu'ils sont aujourd'hui, et il fallait souvent attendre des mois entiers pour se mettre en route; il fallait trouver des occasions, choisir les passages les plus opportuns, afin d'éviter les voleurs ou les mauvais chemins; tel envoi ridicule de cette sorte lui a souvent coûté plus de peines que celui de ses propres tableaux, quoiqu'il fût loin de négliger les précautions qui lui étaient commandées à cet égard, autant par le désir de contenter

ses amis qu'à cause de la juste estime qu'il faisait de ses chefs-d'œuvre.

La mort du cardinal de Richelieu, qui arriva peu de temps après le départ du Poussin, et celle de Louis XIII, qui eut lieu environ six mois après, amenèrent des changements dans les personnes qui avaient la direction des bâtiments et des travaux d'embellissement. Cette circonstance et l'abandon momentané des projets que l'on avait faits pour le Louvre contribuèrent peut-être à faire oublier l'artiste un peu plus vite. Ces projets furent bien repris sous Mazarin, et l'on fit même quelques tentatives auprès de lui pour l'attirer encore ; mais cette fois il n'eut pas à hésiter, disant toutefois que les dessins qu'il lui serait facile d'envoyer de Rome seraient suffisants pour ce qu'on lui demandait relativement à l'achèvement de la galerie ; mais il refusa nettement d'aller à Paris pour y être employé comme un artiste à la journée, « quand bien même, dit-il, on couvrirait mes ouvrages d'or. » Cette réponse mit fin à toute correspondance ultérieure à cet égard. Louis XIV lui conserva, néanmoins, la pension qui lui avait été assignée par le feu roi.

Il avait retrouvé dans cette Rome où son illustration avait grandi encore avec les années, ses entretiens familiers avec ses amis, ses promenades favorites aux environs, dans lesquelles il ne cessait d'observer et de dessiner pour augmenter encore le trésor de ses connaissances. « Plus je me sens avancer en âge, écrivait-il, plus je suis enflammé du désir de me surpasser et de me rapprocher le plus possible de la perfection. » Il étudiait sans cesse et d'après tout. Il avait coutume de dire : « Les dons que la nature répand dans ses ouvrages sont épars çà et là : ils brillent en divers hommes et en divers lieux; aussi

« l'enseignement ne se trouve jamais dans un seul homme :
« la réunion de tous ces dons doit être le but de l'étude
« et le terme de la perfection. »

Ses longues pauses dans les magnifiques villas des environs de Rome ont sans doute beaucoup contribué à déterminer le caractère particulier de ses paysages. Ce mélange d'édifices, d'arbres majestueux, dans lesquels il introduit des sujets intéressants et toujours en harmonie avec ces beaux objets, laisse dans l'esprit une impression de grandeur et en même temps de mélancolie, qui constitue un genre à part dans lequel il n'a eu ni modèles ni rivaux. Qu'y a-t-il de plus frappant que cette voûte sombre d'arbres antiques sous laquelle s'avancent ces deux pauvres esclaves en emportant le corps du vertueux Phocion, tandis que la vue se promène au loin sur les campagnes heureuses qui environnent Athènes, son ingrate patrie! et ce paysage d'Orphée, qui présente si bien et d'une manière peut-être plus touchante ces contrastes éternels de la joie et de la tristesse : le divin chanteur assemble autour de lui les nymphes et les bergers, tout étonnés du charme de sa lyre, tandis qu'Eurydice, sur le devant du tableau, saisie d'un froid mortel par la piqûre d'un serpent, laisse échapper les fleurs de sa corbeille. Le fond du tableau présente le spectacle d'une ville heureuse, où fleurissent les arts : des hommes montés sur des barques se laissent aller au cours d'un fleuve tranquille ou se baignent dans ses eaux.

Indiquer le nom de ces admirables compositions, c'est rappeler à la mémoire de tout le monde ce charme, cette grandeur, cette simplicité dont elles sont remplies et qui rendent toute description languissante. Il en est ainsi de ces bacchanales, de ces allégories dans lesquelles il

excellait et qu'on ne peut comparer qu'à ces mêmes sujets quand ils sont traités par les anciens.

Les Italiens, plus entraînés par le désir de faire briller les mérites de l'exécution, sont peu délicats sur la convenance et sur l'expression. Le Poussin, au contraire, ne fait aucun sacrifice au désir de faire parade de son habileté : il ne pense qu'à satisfaire la raison et l'imagination. On peut dire que, malgré sa partialité pour l'Italie, il est le moins italien de tous les peintres.

Si le Titien peint Antiope se reposant sous des arbres touffus, il choisira pour fond un site du pays vénitien, et ne se fera point scrupule d'y joindre des chasseurs ou des paysans. On se demandera ce que fait là cette figure nue. On ne peut, en présence d'un pareil tableau, tout admirable qu'il est, penser qu'à la beauté du faire dans la figure comme dans le paysage, mais nullement à y trouver un intérêt résultant de leur réunion dans ce lieu. Est-il un tableau dont la composition soit aussi bizarre que celle de *la Transfiguration?* Pendant qu'une scène d'une divine majesté se passe dans la partie supérieure, cette scène n'est regardée par aucun des personnages qui garnissent le devant du tableau et qui en occupent la plus grande partie. Rien n'explique l'action de ces figures de femmes et d'apôtres, non plus que celle de ce démoniaque, auquel il semble qu'ils prêtent plus d'attention qu'au miracle qui s'opère au-dessus de leurs têtes.

On pourrait en dire autant de beaucoup de tableaux des plus grands maîtres, dont on ne peut méconnaître les grandes qualités, mais qu'on regarde pourtant avec une sorte d'indifférence, parce que les parties où devrait se manifester la pensée du peintre sont déparées par des accessoires froids, sans lien avec les parties intéressantes

du tableau. C'est souvent une profusion de figures sans expression, groupées et contrastées sur les devants ou dans les fonds, pour faire valoir les parties capitales : abondance stérile, luxe rempli d'indigence, fantômes parasites, que Reynolds appelle plaisamment *figures à louer*, parce qu'elles s'adaptent indifféremment à tous les sujets.

Le Poussin est vraiment réformateur sur ce point. Quoique on sente dans ses compositions l'abondance de l'imagination la plus heureuse, il est sobre partout, et dans le nombre de ses figures et dans le choix de ses ornements. Il ne tombe point dans les redites et dans les banalités; comme il ne se faisait jamais aider dans ses tableaux, que tout y était fait de sa main, il ne donnait à chaque objet que le degré d'intérêt que cet objet comportait, et ne se complaisait pas à rendre les détails avec un soin exagéré, ce qui arrive trop fréquemment chez les peintres qui ont beaucoup employé leurs élèves et leur ont confié l'exécution de parties très-importantes.

« Il faut, dit-il, que le dessin tourne toujours au profit « de la pensée : le dessin ni la composition de toutes les « parties ne doit point être recherché, ni étudié, ni trop « élaboré, mais conforme en tout à la nature du sujet. »

Il dit encore :

« Il faut qu'un peintre commence par la disposition, « puis l'ornement, la beauté, la grâce, la vivacité, le cos- « tume, la vraisemblance et le jugement partout. Ces « dernières parties sont du peintre et ne se peuvent ensei- « gner : c'est le rameau d'or de Virgile, que nul ne peut « trouver ni cueillir s'il n'est conduit par le destin. »

Ces principes, fruits de la raison et de l'expérience, étaient déjà les siens à son arrivée à Rome : ils l'ont guidé toute sa vie, et l'on s'explique ainsi qu'il ne se soit pas

laissé entraîner à l'imitation des maîtres. Il lui fallait ce *jugement partout*, cette qualité qui fait les plus grands hommes dans la pratique des affaires comme dans tout ce qui est du domaine de l'imagination. Il est probablement le seul des grands artistes qui n'ait pas sacrifié à la tentation de s'approprier quelques-uns des mérites de ces hommes imposants, que nous sommes habitués à considérer comme les lumières de l'art; peut-être est-il le seul qui n'ait point imité Michel-Ange. Ce Goliath de la peinture, qui avait été un si rude initiateur pour les artistes de son temps, échappés à peine aux langes de l'art gothique, a fasciné également tous les artistes qui l'ont suivi; il a apporté sans transition au monde stupéfait, qui admirait encore la veille les figures roides et les tentatives timides de ses devanciers, le style le plus bizarre et le plus grandiose, qui nous étonne encore, même après les exubérances de Rubens, transformé lui-même à cette terrible école. On sait à quel point il s'était emparé de l'imagination de Raphaël, dont il a peut-être changé la manière plus que celle de maîtres moins originaux.

Qui peut douter que Poussin, à son arrivée à Rome, n'ait admiré la grandeur et la fierté de ce style singulier? Peut-être en fut-il effrayé, lui qui craignait, dit-on, d'approcher de Venise, de peur de se laisser aller à la séduction de la couleur. A côté de ces prophètes, de ces sybilles et de tous ces êtres d'une effrayante majesté, qui n'appartiennent à aucun pays et qui semblent à peine être des hommes, il trouvait tout le cortége de ces dieux et de ces héros de la Grèce, qui unissent la grandeur à des conditions plus humaines : il est probable qu'il ne fut profondément touché qu'en présence de ces ouvrages des anciens, dans lesquels il se retrouvait lui-même; dans ces

commencements, tout inconnu qu'il était encore et malgré une certaine modestie, il ne put sans doute s'empêcher de se comparer intérieurement aux grands maîtres italiens, et, en présence de leurs plus belles productions, de se savoir gré de ses prédilections, placées sur d'autres objets. Les artistes doués d'un sentiment très-marqué, tout en admirant un bel ouvrage, peuvent le critiquer, non-seulement dans les défauts qui s'y trouvent, mais encore par rapport à la différence que cet ouvrage présente avec leur propre sentiment. Quand le Corrége, en présence d'un tableau de Raphaël, dit le fameux *Anch'io son pittore*, il voulait dire sans doute : Voilà un bel ouvrage, mais j'y aurais mis quelque chose qui n'y est pas.

Imiter les anciens comme l'a fait Poussin, c'était céder à la pente naturelle de son génie : « Tous les grands hommes, dit le judicieux Vauvenargues, ont eu des modèles; mais en imitant, ils sont restés originaux, parce qu'ils avaient à peu près le même génie que ceux qu'ils prenaient pour modèles; de sorte qu'ils cultivaient leur propre caractère sous ces maîtres qu'ils consultaient et qu'ils surpassaient quelquefois; au lieu que ceux qui n'ont que de l'esprit sont toujours de faibles copistes des meilleurs modèles et n'atteignent jamais leur art, preuve incontestable qu'il faut du génie pour imiter... »

Poussin n'a pas imité les bas-reliefs et les statues par le côté matériel, comme on l'a vu faire de nos jours, c'est-à-dire qu'il ne mettait pas un soin scrupuleux au costume, aux usages purement extérieurs. Il n'a pas affecté une prétendue pureté, en cherchant à prendre pour ainsi dire sur le fait la forme d'un pli, d'un meuble, d'une coiffure. Ceci est l'art de l'antiquaire, mais non de l'artiste, qui doit remonter à l'esprit, au sens de ce qu'il

s'approprie en l'imitant. C'est l'homme qu'il étudie à travers l'antique, et au lieu de s'applaudir de retrouver le *peplum* ou la *chlamyde*, il le fait de ressusciter en quelque sorte le mâle génie des anciens dans la représentation des formes et des passions humaines. Telle est l'imitation du Poussin.

Celle des modernes, au contraire, celle qui prévaut aujourd'hui dans la peinture et dans l'architecture, est tout entière tournée vers la minutie. De petits détails placés avec une recherche plus pédante qu'exacte se croient des résurrections de l'antique. C'était la prétention capitale du fameux Mengs : sa passion à froid pour tout ce qui était grec ou romain, lui faisait entasser indistinctement tous les détails qu'il tirait des peintures d'Herculanum, des vases et des bas-reliefs; il avait des autorités pour la moindre guirlande, et néanmoins son style, allemand quoi qu'il en soit, fait sourire de pitié les puristes de nos jours, dont les prétendues réformes ne seront pas jugées plus favorablement avant trente ans d'ici. Mengs, scrupuleux en tout, eût voulu se faire ancien pour être plus assuré encore dans sa poursuite de l'exactitude. Le chevalier d'Azara, son grand admirateur, raconte sérieusement qu'il le trouva un jour dans son atelier, chantant un air *sur le mode lydien*, pour se mettre dans une disposition douce et noble pendant qu'il peignait une vierge. C'est ainsi et par un scrupule analogue qu'à l'époque où MM. Overbeck et Cornélius renouvelèrent ou crurent renouveler l'art en Allemagne en imitant à la lettre le style des écoles primitives, on vit à Rome, dans leur école, une foule de jeunes Allemands se convertir à la foi catholique par amour pour la peinture, et qui auraient subi le martyre pour se rapprocher davantage de l'idéal chrétien. Beaucoup d'entre

eux adoptèrent le costume du XIVe siècle, se croyant ainsi plus près de la naïveté gothique.

On peut adresser au Poussin un reproche plus sérieux que celui d'avoir donné les costumes de la colonne Trajane à ses Grecs, ou d'avoir introduit des temples romains en Égypte, au temps des Pharaons : c'est d'avoir fait un abandon systématique de la couleur, si effectivement cet abandon a été aussi prémédité qu'on le dit. Comment, en effet, se priver délibérément de l'un des plus grands charmes de la peinture et qui peut tant ajouter à l'impression! On veut expliquer ce parti pris par sa passion pour la sculpture : j'aime mieux croire qu'il a subi, sans s'en douter, l'influence des peintres qu'il a trouvés à Rome, chez lesquels les traditions de la couleur étaient oubliées; il s'est fait une habitude au milieu d'eux de ces ombres noires ou tranchées qu'ils affectionnaient, et cette remarque paraîtra naturelle, si l'on considère que Rubens lui-même adopta, dans presque tous les ouvrages qu'il fit en Italie, quelque chose de cet aspect enfumé qui contraste si fort avec son éclat ordinaire. Beaucoup de tableaux de la première manière du Poussin offrent une grande vivacité de coloris, qui paraîtrait plus forte encore sans l'habitude qu'il avait de peindre sur des fonds rouges ou obscurs qui ont, à la longue, terni ses teintes. Il avait fait, dans ses commencements, beaucoup de copies d'après le Titien, ce qui n'indiquerait pas une si grande aversion de la couleur.

Que s'il n'a réellement considéré la couleur que comme une qualité accessoire, ou seulement comme un vain plaisir pour les yeux, même s'il a pu croire qu'il nuirait à la simplicité de ses compositions en y ajoutant par la couleur un ornement superflu, comment n'a-t-il pas vu que si une couleur éclatante et prétentieuse distrait de l'importance

des autres parties, une couleur fausse et dure présente le même inconvénient, et qu'elle trouble la sensation au lieu de la renforcer, comme sait le faire le coloriste?

Dira-t-on que ses tableaux peuvent, à la rigueur, se passer d'un accompagnement si nécessaire, et qu'il faut pardonner à l'auteur de ces nobles et sérieuses inventions de ne les avoir ornées que jusqu'où il lui a plu?

En raisonnant ainsi on trouverait que Poussin était injuste quand il reprochait à Raphaël de manquer de science. Quand il disait, dans une boutade sans doute, que Raphaël était un dieu en comparaison des modernes, mais qu'il n'était qu'un âne en comparaison de l'antique, il ne pensait qu'à comparer le dessin, les connaissances anatomiques de l'un et de l'autre, et il avait beau jeu à prouver que Raphaël était ignorant à côté des anciens. A ce compte-là il aurait pu dire, avec la même raison, que Raphaël n'en savait pas autant que lui Poussin; mais dans une autre disposition, en présence des miracles de grâce, de naïveté unies ensemble, de science et d'instinct de composition poussés à un point où personne ne l'a égalé, Raphaël lui eût paru ce qu'il est en effet, supérieur même aux anciens dans plusieurs parties de son art, et particulièrement dans celles qui ont été refusées au Poussin.

Si même on comparait l'exécution de Raphaël à celle des Titien, des Corrége et des peintres flamands, on pourrait également trouver qu'elle devient secondaire; il faut ajouter qu'elle eût pu l'être beaucoup davantage sans distraire notablement des mérites qui mettent Raphaël, non pas seulement au premier rang, mais au-dessus de tous les artistes anciens et modernes, dans les parties où il a excellé. On oserait presque affirmer que ses qualités seraient presque amoindries par une plus grande recherche

de la science anatomique ou par une plus grande habileté dans l'effet.

Le Poussin a trouvé incontestablement la beauté ; mais elle n'a pas, dans ses tableaux, cet attrait irrésistible qui nous charme dans ceux de Raphaël. Les figures des divinités qu'il emprunte à la fable, celles de ses saintes et de ses madones ont beaucoup de noblesse, mais elles la doivent surtout à une certaine correction un peu monotone et un peu froide. Il ne peint ni la modeste rougeur des vierges ni la pâleur extatique des saints et des martyrs; il n'a pas cette onction pénétrante des vierges de Murillo, non plus que la douce langueur et la tendre complexion de celles du Corrége. Il ne sait pas, comme ces deux maîtres, les noyer dans des auréoles resplendissantes, les montrer tout éperdues au milieu de ces gloires et de ces légions d'archanges à travers lesquelles leurs yeux semblent s'élever jusqu'à Dieu.

Mais, en revanche, quelle supériorité dans les sujets qu'il emprunte à l'histoire! Quelle hauteur, quelle vigueur dans ces mâles Romains, qui sont vraiment des hommes! Qu'on est loin de ces héros de théâtre qui semblent n'avoir que l'habit! Quels Grecs que ces Phocion, ces Eudamidas, ces Achille! Quel Romain que ce Coriolan vaincu par les prières de sa mère, au milieu de son camp! Poussin, lui seul, pouvait inventer ces deux guerriers qui, debout derrière le général irrésolu, attendent, dans une attitude inquiète, pour savoir quel sera l'effet des prières de Véturie et des dames romaines; lui seul pouvait peindre cet homme outragé, avec cette épée à moitié tirée du fourreau, sentant ses mains fléchir avec sa colère, au moment où cette mère, en habits de deuil, embrasse ses genoux et lui montre la fortune de Rome renversée; cet être idéal auquel le

peintre a donné un corps dans son tableau, et sur lequel le banni a les yeux attachés. Il semble, comme le grand Corneille, avec lequel il a plus d'un point de ressemblance, qu'il choisisse de préférence ses sujets dans des temps qui comportent la peinture des grandes actions et des grands sentiments. On est tenté de le confondre avec ces hommes de Plutarque qu'il faisait revivre dans ses peintures ; il semble que son âme, dédaigneuse des objets bas et vulgaires, ne se trouve à l'aise que dans une sphère héroïque. Le misérable Scarron lui avait envoyé, sans le prévenir, son *Typhon burlesque*. Voici comment il reconnaît cette attention, dans une lettre à M. de Chantelou : « J'ai reçu du maître de la poste de France un livre ridicule des facéties de M. Scarron, sans lettre et sans savoir qui me l'envoie. J'ai parcouru ce livre une seule fois, et c'est pour toujours. Vous trouverez bon que je ne vous exprime pas tout le dégoût que j'ai pour de pareils ouvrages. »

Il écrit une autre fois, et sur le même sujet :

« La lettre que je viens de recevoir de M. Scarron me met en une nouvelle peine : je voudrais bien que l'envie qui lui est venue lui fût passée (celle d'avoir un tableau de sa main), et qu'il ne goûtât pas plus ma peinture que je ne goûte son burlesque. Je suis marri de la peine qu'il a prise de m'envoyer son ouvrage ; mais ce qui me fâche davantage, c'est qu'il me menace d'un sien Virgile travesti et d'une épître qu'il m'a destinée dans le premier livre qu'il imprimera. Il prétend me faire rire d'aussi bon cœur qu'il rit lui-même, tout estropié qu'il est ; *mais, au contraire, je suis prêt à pleurer quand je pense qu'un nouvel Érostrate se trouve dans notre pays.* »

Voici encore, dans un autre ordre d'idées, un échantillon du style de cet homme qui s'excusait de ne point

savoir écrire, *faisant*, disait-il, *profession des choses muettes*. Il écrit de Rome à ce Chantelou qui avait toujours été pour lui un ami dévoué, afin de le consoler d'un malheur récent :

« Je souhaiterais, s'il était possible, que ces *sept Sacrements* (il venait de lui envoyer le dernier de ces tableaux) fussent convertis en sept autres histoires, où fussent vivement représentés les étranges tours que la fortune a jamais joués aux hommes et particulièrement à ceux qui se sont moqués de ses efforts. Ces exemples, qui ne seraient pas choisis à l'aventure et de pure imagination, pourraient servir à rappeler l'homme à la considération de la vertu et de la sagesse qu'il doit acquérir pour demeurer ferme et immobile contre les efforts de cette folle aveugle. Il n'y a que l'extrême sagesse ou l'extrême stupidité qui soient à l'abri de ses atteintes, l'une étant au delà et l'autre au deçà ; tandis que ceux qui sont de la trempe moyenne y sont sans cesse exposés. Je suis assuré que les rigueurs dont elle use envers vous vous toucheraient plus vivement si vous n'étiez désormais hors d'apprentissage, et si une triste expérience ne vous avait préparé à voir sans beaucoup d'étonnement la perte de vos amis. Ceux qui n'ont fait que méditer sur les malheurs de la vie, lorsqu'ils sont assaillis de quelques disgrâces, qu'ils en sont touchés au vif, trouvent bien que l'expérience est autre que l'imagination. Mais vous, monsieur, qui avez supporté avec constance la perte de la chose la plus chère que vous eussiez, votre fermeté pourrait-elle être renversée par le coup qui vous frappe maintenant et qui est bien moins violent que le précédent ? Vous devez soutenir ce choc quel qu'il soit, et faire rejaillir au dehors les atteintes du malheur, quoique je voie dans votre lettre je ne sçais quoi de mol ; j'espère que vous saurez

bientôt vous remettre dans votre ferme et constante assiette. »

Ce grand esprit eut besoin, vers la fin de sa vie, de s'armer pour son compte de cette philosophie qu'il présente en si beaux termes comme le seul appui que le sort puisse laisser à l'homme contre tous les maux, et particulièrement contre ceux de la vieillesse. A l'affaiblissement naturel de l'âge étaient venues se joindre des indispositions graves, qui, à la vérité, ne portaient pas atteinte à la fermeté de son intelligence, mais qui lui rendaient plus pénible l'exécution de ses tableaux. « Si la main me voulait obéir, dit-il, je pourrais, je crois, la conduire mieux que jamais : mais je n'ai que trop l'occasion de dire ce que Thémistocle disait, en soupirant, sur la fin de sa vie, que l'homme décline et s'en va quand il est prêt à bien faire. Je ne perds pas courage pour cela, car, tant que la tête se portera bien, quoique la servante soit débile, il faudra que celle-ci observe les meilleures et plus excellentes pratiques de l'art, qui sont du domaine de l'autre. »

La mort de sa femme, arrivée un an environ avant la sienne, vint lui porter le coup le plus sensible au moment où, abattu tout à fait par ses maux et ayant quitté absolument le pinceau, par suite de l'affaiblissement de ses yeux et de sa main, il avait besoin plus que jamais des soins d'une tendre affection. Dans cette situation, il écrivit à M. de Chantelou pour lui recommander de vouloir bien veiller à l'exécution de ses dernières dispositions, particulièrement de celles qu'il avait faites en faveur de ses pauvres parents des Andelys. Il ne fit plus que languir à partir de ce moment, et à l'exception d'une lettre adressée à M. de Chambray, frère de son ami, dans laquelle il prend la peine de lui tracer quelques mots de théorie sur la peinture, il ne

paraît pas qu'il ait écrit davantage, ni qu'il soit sorti de l'accablement dans lequel le plongeaient ses maux et son isolement. Ce peu de principes, tracés de sa main tremblante et du bord du tombeau, font regretter qu'il n'ait pas, de ce même style, digne des anciens, laissé des notions plus étendues sur cet art qu'il avait illustré. Une attaque de paralysie était venue encore compliquer ses autres souffrances : il lui fallait plusieurs jours pour écrire une lettre très-courte. Le chagrin de la perte qu'il avait faite contribua sans nul doute à précipiter sa fin. Cet événement fut un deuil public dans Rome, qui le considérait comme une de ses gloires, et qui s'était accoutumée à le compter au nombre de ses grands hommes. Il était mort le 19 novembre 1665.

Les derniers tableaux du Poussin se ressentent de ce tremblement de la main dont il se plaint plusieurs fois dans ses dernières lettres, on le remarque surtout dans ses quatre compositions des Saisons qui sont au Louvre et dont l'une, représentant l'*Hiver*, est le fameux *Déluge*, une de ses plus belles conceptions. A une époque même où il n'était pas encore arrivé à éprouver dans la pratique les difficultés que l'âge amena plus tard chez lui, on remarque dans ses figures une proportion un peu trop diminuée, elles paraissent généralement courtes : ce défaut est sensible, entre autres tableaux, dans celui de *la Femme adultère*. Mais dans ceux-ci, comme dans les derniers qui sont sortis de sa main, on trouve la même force d'invention et la même intelligence dans la composition de toutes les parties.

On nous saura sans doute gré de citer, à la suite de ces faibles aperçus et sur le même sujet, quelques jugements d'un grand artiste étranger qui, bien que présentant dans ses ouvrages une manière entièrement opposée à celle du

Poussin, ne l'a pas apprécié avec moins de justesse et d'admiration. Reynolds a longuement parlé du Poussin : nous choisirons seulement quelques-unes de ses appréciations les plus caractéristiques.

« Aucun tableau moderne, dit-il, ne ressemble autant aux peintures des anciens que ceux du Poussin. Ses meilleurs ouvrages ont beaucoup de sécheresse, et bien que l'on ne puisse recommander l'imitation de ce défaut, il semble parfaitement s'accorder avec l'antique simplicité qui distingue son style. Il a tant étudié les anciens qu'il a pris l'habitude de penser d'après eux, et il semble avoir la connaissance des actions et des gestes dont ils se seraient servis dans les diverses circonstances de la vie.

« Le Poussin, dans les derniers temps de sa vie, changea sa manière sèche contre une plus moelleuse et plus riche, où l'on remarque une plus grande liaison entre les figures et le terrain, comme on le voit dans les *sept Sacrements* de la collection du duc d'Orléans; mais les tableaux qu'il a peints dans cette seconde manière ne peuvent se comparer à la plupart de ceux qu'il a composés dans sa manière dure.

« Ses sujets favoris sont tirés de la fable, et jamais peintre n'a réuni plus de qualités pour représenter de tels sujets, non-seulement parce qu'il était très-versé dans la connaissance des cérémonies, mœurs et costumes des anciens, mais parce qu'il avait aussi une profonde connaissance des caractères attribués à ces personnages allégoriques par ceux qui les ont imaginés.

« Bien que Rubens ait fait preuve de beaucoup d'imagination dans ses Silènes, ses Faunes et ses Satyres, cependant ils ne forment pas une classe aussi distincte que ceux des anciens et du Poussin. Dans de tels sujets, l'esprit

retourne vers l'antiquité, et il ne faut rien introduire qui puisse nous tirer de notre illusion. Lorsqu'on représente des sujets antiques, il ne doit rien se trouver dans le tableau qui nous ramène aux temps modernes.

« Si le Poussin, à l'imitation des anciens, nous montre Apollon sortant de l'Océan dans son char, pour représenter le soleil levant ; s'il personnifie les rivières et les lacs, nous n'en sommes pas choqués, et cela nous paraît conforme au reste du tableau : mais si ses figures avaient quelque chose de moderne, si elles ressemblaient à celles qui nous entourent, si ses draperies avaient du rapport avec les draps et les étoffes de nos manufactures, si son paysage avait l'apparence d'une vue moderne, combien ne nous semblerait-il pas ridicule de voir paraître Apollon à la place du soleil, et un vieillard ou une nymphe avec une urne au milieu d'une rivière ou d'un lac... »

Et dans un autre endroit, après avoir parlé de Rubens, il ajoute : « On peut opposer à cette manière éclatante, négligée, abandonnée et sans précision, la manière simple, soignée, pure et correcte du Poussin, et on aura un parfait contraste. Cependant ces deux caractères, bien qu'opposés, avaient un rapport : c'est que tous deux conservent un accord parfait dans les diverses parties de leurs genres respectifs ; tellement qu'on peut douter si on ne détruirait pas l'effet qu'elles produisent en corrigeant leurs défauts. »

QUESTIONS

SUR LE BEAU[1]

En présence d'un objet véritablement beau, un instinct secret nous avertit de sa valeur et nous force à l'admirer en dépit de nos préjugés ou de nos antipathies. Cet accord des personnes de bonne foi prouve que si tous les hommes sentent l'amour, la haine et toutes les passions de la même manière, s'ils sont enivrés des mêmes plaisirs ou déchirés par les mêmes douleurs, ils sont émus également en présence de la beauté, comme aussi ils se sentent blessés par la vue du laid, c'est-à-dire de l'imperfection.

Et cependant il arrive que, quand ils ont eu le temps de se reconnaître et de revenir de la première émotion, en discourant ou la plume à la main, ces admirateurs si unanimes un moment ne s'entendent plus, même sur les points principaux de leur admiration; les habitudes d'école, les préjugés d'éducation ou de patrie reprennent le dessus

1. Extrait de la *Revue des Deux Mondes*, 15 juillet 1854.

dans leur esprit, et il semble alors que plus les juges sont compétents, plus ils se montrent disposés à la contradiction; car, pour les gens sans prétention, ou ils sont faiblement émus, ou ils s'en tiennent à leur admiration première. Nous ne comptons point dans ces diverses catégories la cohorte des envieux, que le beau désespère toujours.

Le sentiment du beau est-il celui qui nous saisit à la vue d'un tableau de Raphaël ou de Rembrandt indifféremment, d'une scène de Shakespeare ou de Corneille, quand nous disons : « Que c'est beau ! » ou se borne-t-il à l'admiration de certains types en dehors desquels il ne soit point de beauté? En un mot, l'*Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, et en général les purs modèles que nous ont transmis les anciens, sont-ils la règle invariable, le *canon* dont il ne faut point s'écarter sous peine de tomber dans la monstruosité, ces modèles impliquant nécessairement avec l'idée de la grâce, de la vie même, celle de la régularité?

L'antique ne nous a pas exclusivement transmis de semblables types. Le *Silène* est beau, le *Faune* est beau, le *Socrate* même est beau : cette tête est pleine d'une certaine beauté malgré son petit nez épaté, sa bouche lippue et ses petits yeux. Elle ne brille pas, il est vrai, par la symétrie et la belle proportion des traits, mais elle est animée par le reflet de la pensée et d'une élévation intérieure. Encore le *Silène*, le *Faune* et tant d'autres figures de caractère sont-elles de la pierre dans l'antique. On concevra facilement que la pierre, le bronze et le marbre demandent dans l'expression des traits une certaine sobriété qui est de la roideur et de la sécheresse quand on l'imite en peinture. Ce dernier art, qui a la couleur, l'effet, qui se rapproche davantage de l'imitation immédiate, admet des

détails plus palpitants, moins conventionnels, et qui s'écarteraient encore davantage de la forme sévère.

Les écoles modernes ont proscrit tout ce qui s'écarte de l'antique régulier ; en embellissant même le *Faune* et le *Silène*, en ôtant des rides à la vieillesse, en supprimant les disgrâces inévitables et souvent caractéristiques qu'entraînent dans la représentation de la forme humaine les accidents naturels et le travail, elles ont donné naïvement la preuve que le beau pour elles ne consistait que dans une suite de recettes. Elles ont pu enseigner le beau comme on enseigne l'algèbre, et non-seulement l'enseigner, mais en donner de faciles exemples. Quoi de plus simple en effet, à ce qu'il semble? Rapprocher tous les caractères d'un modèle unique, atténuer, effacer les différences profondes qui séparent dans la nature les tempéraments et les âges divers de l'homme, éviter les expressions compliquées ou les mouvements violents capables de déranger l'harmonie des traits ou des membres, tels sont en abrégé les principes à l'aide desquels on tient le beau comme dans sa main! Il est facile alors de le faire pratiquer à des élèves, et de le transmettre de génération en génération comme un dépôt.

Mais la vue des beaux ouvrages de tous les temps prouve que le beau ne se rencontre pas à de semblables conditions : il ne se transmet ni ne se concède comme l'héritage d'une ferme; il est le fruit d'une inspiration persévérante qui n'est qu'une suite de labeurs opiniâtres; il sort des entrailles avec des douleurs et des déchirements, comme tout ce qui est destiné à vivre; il fait le charme et la consolation des hommes, et ne peut être le fruit d'une application passagère ou d'une banale tradition. Des palmes vulgaires peuvent couronner de vulgaires efforts; un assentiment passager peut accompagner, pendant la durée de

eur succès, des ouvrages enfantés par le caprice du moment; mais la poursuite de la gloire commande d'autres tentatives : il faut une lutte obstinée pour arracher un de ses sourires; ce serait peu encore : il faut, pour l'obtenir, la réunion de mille dons et la faveur du destin.

La simple tradition ne saurait produire un ouvrage qui fasse qu'on s'écrie : « Que c'est beau ! » Un génie sorti de terre, un homme inconnu et privilégié va renverser cet échafaudage de doctrines à l'usage de tout le monde et qui ne produisent rien. Un Holbein avec son imitation scrupuleuse des rides de ses modèles et qui compte pour ainsi dire leurs cheveux, un Rembrandt avec ses types vulgaires remplis d'une expression si profonde, ces Allemands et ces Italiens des écoles primitives avec leurs figures maigres et contournées et leur ignorance complète de l'art des anciens, étincellent de beautés et de cet idéal que les écoles vont chercher la toise à la main. Guidés par une naïve inspiration, puisant, dans la nature qui les entoure et dans un sentiment profond, l'inspiration que l'érudition ne saurait contrefaire, ils passionnent autour d'eux le peuple et les hommes cultivés, ils expriment des sentiments qui étaient dans toutes les âmes : ils ont trouvé naturellement ce joyau sans prix qu'une inutile science demande en vain à l'expérience et à des préceptes.

Rubens a vu l'Italie et les anciens; mais, dominé par un instinct supérieur à tous les exemples, il revient des contrées où s'engendre la beauté et demeure Flamand. Il trouve la beauté du peuple et des apôtres, hommes simples, dans cette *Pêche miraculeuse* où il nous peint le Christ disant à Simon : « Laisse là tes filets et suis-moi; je te ferai pêcheur d'hommes. » Je défie que l'Homme-Dieu eût dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels il donne l'in-

stitution chez Raphaël. Sans l'admirable composition, sans cette disposition savante qui place le Christ tout seul d'un côté, les apôtres rangés ensemble en face de lui, saint Pierre à genoux recevant les clefs, nous serions peut-être choqués d'un certain apprêt dans les poses et dans les ajustements. Rubens, par contre, présente des lignes brisées et décousues, des draperies sans élégance et jetées comme au hasard, qui déparent ses sublimes et simples caractères : il n'est plus beau par ce côté.

Si l'on compare la *Dispute du Saint-Sacrement* de Raphaël au tableau des *Noces de Cana* de Paul Véronèse, on trouvera chez le premier une harmonie de lignes, une grâce d'invention qui est un plaisir pour les yeux comme pour l'esprit. Cependant les mouvements contrastés des figures et la grande recherche des formes en général introduisent dans cette composition une sorte de froideur; ces saints et ces docteurs ont l'air de ne point se connaître, et chacun d'eux semble poser là pour l'éternité. Dans le festin de Paul Véronèse, je vois des hommes comme je les rencontre autour de moi, de figures et de tempéraments variés, qui conversent et échangent des idées, le sanguin près du bilieux, la coquette près de la femme indifférente ou distraite, enfin la vie et le mouvement. Je ne parle pas de l'air, de la lumière, ni des effets de la couleur, qui sont incomparables.

Le beau est-il également dans ces deux ouvrages ? Oui sans doute, mais dans des sens différents : il n'y a pas de degrés dans le beau; la manière seule d'exciter le sentiment du beau diffère. Le style est aussi fort chez les deux peintres, parce qu'il consiste dans une originalité puissante. On imitera certains procédés pour ajuster des draperies et balancer les lignes d'une composition, on cherchera les

types les plus purs de la forme, sans atteindre en aucune façon le charme et la noblesse d'idées de Raphaël; on copiera des modèles avec leurs détails de nature ou des recherches d'effet propres à produire l'illusion, sans rencontrer cette vie, cette chaleur présente partout qui forme le lien de ce magique tableau des *Noces de Cana*.

Quand David témoignait l'admiration la plus vive pour *le Christ en croix* de Rubens et en général pour les peintures les plus fougueuses de ce maître, était-ce à cause de la ressemblance de ces tableaux avec l'antique qu'il idolâtrait?

D'ou vient le charme des paysages flamands? La vigueur et l'imprévu de ceux de l'Anglais Constable, le père de notre école de paysage, si remarquable d'ailleurs, qu'ont-ils de commun avec ceux du Poussin? La recherche du style dans certains arbres de convention des premiers plans ne dépare-t-elle pas un peu ceux de Claude Lorrain?

On se rappelle ce que dit Diderot à ce peintre qui lui apporte le portrait de son père, et qui, au lieu de le représenter tout simplement dans ses habits de travail (il était coutelier), l'avait paré de ses plus beaux habits : « Tu m'as fait mon père des dimanches, et je voulais avoir mon père de tous les jours. » Le peintre de Diderot avait fait comme presque tous les peintres, qui semblent croire que la nature s'est trompée en faisant les hommes comme ils sont ; ils fardent, ils *endimanchent* leurs figures : loin d'être des hommes de tous les jours, ce ne sont pas même des hommes ; il n'y a rien sous leurs perruques frisées, sous leurs draperies arrangées : ce sont des masques sans esprit et sans corps.

Si le style antique a posé la borne, si l'on ne trouve que dans la régularité absolue le dernier terme de l'art, à

quel rang placerez-vous donc ce Michel-Ange, dont les conceptions sont bizarres, la forme tourmentée, les plans outrés ou complétement faux et très-superficiellement imités sur le naturel? Vous serez forcé de dire qu'il est sublime, pour vous dispenser de lui accorder la beauté.

Michel-Ange avait vu les statues antiques comme nous; l'histoire nous parle du culte qu'il professait pour ces restes merveilleux, et son admiration valait bien la nôtre ; cependant la vue et l'estime de ces morceaux n'a rien changé à sa vocation et à sa nature; il n'a pas cessé d'être lui , et ses inventions peuvent être admirées à côté de celles de l'antique.

On remarquera que, parmi les productions d'un même maître, ce ne sont pas toujours les plus régulières qui ont le plus approché de la perfection. Je citerai Beethoven comme un exemple de cette particularité. Dans son œuvre entier, qui semble n'être qu'un long cri de douleur, on remarque trois phases distinctes. Dans la première, son inspiration se modèle sans effort sur la tradition la plus pure : à côté de l'imitation de Mozart, qui parle la langue des dieux, on sent déjà respirer, il est vrai, cette mélancolie, ces élans passionnés qui parfois trahissent un feu intérieur, comme certains mugissements qui s'exhalent des volcans alors même qu'ils ne jettent point de flammes ; mais à mesure que l'abondance de ses idées le force en quelque sorte à créer des formes inconnues, il néglige la correction et les proportions rigoureuses ; en même temps sa sphère s'agrandit, et il arrive à la plus grande force de son talent. Je sais bien que dans la dernière partie de son œuvre les savants et les connaisseurs refusent de le suivre : en présence de ces productions grandioses et singulières, obscures encore ou destinées peut-être à le demeurer toujours, les

artistes, les hommes de métier hésitent dans le jugement qu'il en faut porter; mais si l'on se rappelle que les ouvrages de sa seconde époque, trouvés indéchiffrables d'abord, ont conquis l'assentiment général et sont regardés comme ses chefs-d'œuvre, je lui donnerai raison contre mon sentiment même, et je croirai, cette fois comme beaucoup d'autres, qu'il faut toujours parier pour le génie.

Les critiques ne se sont pas toujours accordés sur les qualités essentielles qui établissent la perfection. Ceux qui seraient tentés de condamner aujourd'hui Beethoven ou Michel-Ange au nom de la régularité et de la pureté, les auraient absous et portés aux nues dans d'autres temps, où triomphaient d'autres principes. Ainsi les écoles ont placé ces principes tantôt dans le dessin, tantôt dans la couleur, tantôt dans l'expression, tantôt, qui le croirait? dans l'absence de toute couleur et de toute expression. Les peintres anglais du dernier siècle et du commencement de celui-ci, école éminente et peu appréciée dans notre pays, les voyaient surtout dans les effets de l'ombre et de la lumière, comme on ne veut les voir aujourd'hui que dans le contour, c'est-à-dire dans l'absence complète de l'effet.

Il est permis de penser que les grands artistes de tous les temps ne se sont point arrêtés à toutes ces distinctions. La couleur et le dessin étant les éléments nécessaires dont ils avaient à se servir, ils ne se sont point appliqués à faire prédominer l'un ou l'autre. C'est leur propre penchant qui les a conduits à leur insu à mettre en relief certains mérites particuliers. Est-il raisonnable de penser qu'il puisse se rencontrer en peinture un chef-d'œuvre qui ne présente dans une certaine mesure la réunion des qualités essentielles de cet art? Chacun des grands peintres s'est servi

de la couleur ou du dessin qui allait à son esprit, qui surtout donnait à son ouvrage cette qualité suprême dont les écoles ne parlent pas, et qu'elles ne peuvent enseigner, la poésie de la forme et celle de la couleur. C'est sur ce terrain qu'ils se sont tous rencontrés et à travers toutes les écoles.

Devant un paysage matinal, baigné de rosée, animé par le chant des oiseaux, embelli de tous les charmes naturels qui touchent le cœur, le savant et l'homme du peuple ne penseront ni à la ligne ni au clair-obscur : ils seront émus de même, leurs sens seront pénétrés d'un bonheur secret, de cette *délectation* dont Poussin faisait l'objet unique de la peinture.

De Piles expose gravement, dans sa fameuse *Balance des Peintres*, les différentes doses de couleur, de clair-obscur et de dessin qui entrent dans le talent de chacun des artistes célèbres. Il ne trouve la perfection dans aucun d'eux, mais le chiffre 20 étant regardé comme le point le plus élevé, il ne donne à Raphaël, par exemple, que 18 parties de dessin, tandis qu'il en accorde 19 à Michel-Ange. En revanche, les Titien et les Rubens, auxquels il dispense libéralement la couleur, présentent une lacune considérable sous le rapport du dessin : il donne en quelque sorte l'actif et le passif des talents.

La plaisante chimie qui analyse ainsi les grands hommes! La précieuse découverte que celle qui permettrait également de les recomposer au gré du critique, d'ôter par exemple à Michel-Ange une partie de ce dessin qui l'étouffe par sa surabondance, pour en doter cet infortuné Rubens qui se noie dans l'excès de sa couleur! Quel chagrin pour le philosophe de voir le contour du Corrége périr dans ce clair-obscur dont il s'enveloppe et où il est maître, tandis que

le Poussin, qui crève de science du côté de la composition et qui pourrait en donner à dix peintres, effraye par la pénurie de son clair-obscur! Le bon de Piles paraît convaincu qu'avec de la bonne volonté et quelques efforts, chacun de ces hommes remarquables eût rétabli l'équilibre entre des qualités qu'il estime, et serait arrivé, selon lui, beaucoup plus près de la véritable beauté.

La nature a donné à chaque talent un talisman particulier à chacun, que je comparerais à ces métaux inestimables formés de l'alliage de mille métaux précieux, et qui rendent des sons ou charmants ou terribles, suivant les proportions diverses des éléments dont ils sont formés. Il est des talents délicats qui ne peuvent facilement se satisfaire : attentifs à captiver l'esprit, ils s'adressent à lui par tous les moyens dont l'art dispose; ils refont cent fois un morceau, ils sacrifient la touche, l'exécution savante, qui fait ressortir plus ou moins les détails, à l'unité et à la profondeur de l'impression. Tel est Léonard de Vinci, tel est Titien. Il est d'autres talents, comme Tintoret, mieux encore comme Rubens, et je préfère ce dernier parce qu'il va plus avant dans l'expression, qui sont entraînés par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main. La force de certaines touches, sur lesquelles on ne revient point, donne aux ouvrages de ces maîtres une animation et une vigueur auxquelles ne parvient pas toujours une exécution plus circonspecte. Il faut en comparer les effets à ces saillies singulières des orateurs qui, entraînés par leur sujet, par le moment, par l'auditoire, s'élèvent à une hauteur qui les surprend eux-mêmes quand ils sont de sang-froid. On est convenu de donner le nom d'improvisation à ces élans particuliers qui ravissent l'auditeur et l'orateur lui-même. On concevra facilement que dans la peinture, pas plus que

dans l'art oratoire, ce genre d'improvisation, si l'on veut l'appeler ainsi, ne produirait que des effets vulgaires, si ces effets n'étaient préparés et couvés, pour ainsi dire à l'avance, par un travail persévérant, soit sur l'art en général, soit sur la matière même qui est l'objet de l'orateur ou du peintre. On prétend assez généralement que les effets de cette espèce ne supportent pas l'examen comme ceux que produisent les ouvrages plus châtiés dans la forme. Les discours de Mirabeau par exemple ne répondent pas, quand on les lit, à l'idée que nous donnent ses contemporains de leur prodigieux éclat à la tribune : en ont-ils moins satisfait à la condition du beau quand il les a prononcés, quand il a ému, entraîné, non pas seulement une assemblée, mais une nation tout entière? N'est-il pas arrivé, au contraire, que tel discours très-étudié, très-senti même dans le silence du cabinet, n'ait rencontré au forum et devant des milliers d'auditeurs qu'une froide approbation? Tel tableau irréprochable dans l'atelier a-t-il toujours rempli, au grand jour d'une exposition ou placé à la hauteur nécessaire et encadré dans une place spéciale, l'attente de ses admirateurs et du public?

Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre. Ne demandez pas aux vierges de Murillo l'onction chaste, la timide pudeur des vierges de Raphaël : louez dans les traits de leur visage et dans leur attitude l'extase divine, le trouble vainqueur d'une créature mortelle élevée vers des splendeurs inconnues. Si l'un et l'autre de ces peintres introduisent dans ces tableaux, où ils nous montrent la Vierge dans sa gloire, quelques-unes de ces figures de pieux donataires ou de saints personnages de la légende, nous sommes charmés, chez Raphaël, de leur noble simplicité et de la grâce de leurs mouvements; chez Murillo, nous admi-

rons avant tout l'expression dont ils sont pénétrés. Ces moines, ces anachorètes qu'il nous montre, au désert ou dans leurs cellules, prosternés devant le crucifix et tout meurtris de pieuses macérations, nous remplissent à notre tour d'un sentiment d'abnégation et de croyance.

Le beau serait-il absent de compositions si pénétrantes, qui nous enlèvent dans des régions si différentes de ce qui nous entoure, qui nous font concevoir, au milieu de notre vie sceptique et adonnée à de puériles distractions, la mortification des sens, la puissance du sacrifice et de la contemplation? Et si réellement le beau respire à un certain degré dans ces ouvrages, gagneraient-ils ce qui leur manque par une plus grande ressemblance avec l'antique?

On a demandé comment ont fait les anciens, qui n'avaient pas d'antiques. Rembrandt, qui était presque dans le même cas, puisqu'il n'était jamais sorti des marais de la Hollande, montrait ses broyeurs de couleurs et disait : « Voilà mes antiques. »

On a raison de trouver que l'imitation de l'antique est excellente, mais c'est parce qu'on y trouve observées les lois qui régissent éternellement tous les arts, c'est-à-dire l'expression dans la juste mesure, le naturel et l'élévation tout ensemble; que, de plus, les moyens pratiques de l'exécution sont les plus sensés, les plus propres à produire l'effet. Ces moyens peuvent être employés à autre chose qu'à reproduire sans cesse les dieux de l'Olympe, qui ne sont plus les nôtres, et les héros de l'antiquité. Rembrandt, en faisant le portrait d'un mendiant en haillons, obéissait aux mêmes lois du goût que Phidias sculptant son Jupiter ou sa Pallas. Les grands et nécessaires principes de l'unité et de la variété, de la proportion et de l'expression, n'éclataient pas moins chez l'un et chez l'autre; seulement les

qualités s'y rencontraient à des degrés différents d'excellence ou d'infériorité, à raison de l'objet représenté, du tempérament particulier de l'artiste et du goût dominant de son époque.

On a reproché à Racine que ses héros n'étaient pas des héros grecs et romains : je serais tenté de l'en féliciter, et assurément il ne s'en est pas préoccupé. Shakespeare lui-même ressemble beaucoup plus à l'antiquité, quoi qu'en puissent dire les classiques. Ses caractères sont calqués sur ceux de Plutarque : son Coriolan, son Antoine, sa Cléopâtre, son Brutus et tant d'autres, sont ceux de l'histoire; mais ce serait un faible mérite s'ils n'étaient vrais: ce sont des hommes qu'il a voulu peindre, et ce sont des hommes que Racine et lui ont peints. Que m'importe que Burrhus, que Néron, qu'Agrippine soit prise dans Tacite? C'est au théâtre, et devant un auditoire qui ne s'inquiète ni de Tacite ni de Plutarque, que je veux les voir avec tous les mouvements de leurs passions, et mêlés à une action intéressante et poétique qui m'occupe plus que leur histoire réelle.

On a vu au théâtre, à plusieurs reprises, de bizarres imitations, où on avait suivi pas à pas les grands tragiques; on s'y inspirait d'une certaine couleur de simplicité primitive qui n'est plus dans nos mœurs et qui nous laissait froids. Des tragédies faites pour des sauvages de l'Amérique ne nous auraient pas surpris davantage. Quand un auteur de mérite a voulu mettre récemment sur la scène des actions tirées de l'Odyssée, il a nui, à mon sens, à des tableaux très-intéressants, présentés en beaux vers, par la recherche insolite de mœurs dont nous n'avons pas l'idée. Les porchers du divin Laërte m'ont étonné plus qu'intéressé; j'en dirai autant des imprécations d'Ulysse et de Télémaque adressées aux suivantes de Pénélope, et de mille

détails de mœurs qui peuvent piquer la curiosité dans une narration originale, mais qui au théâtre détruisent toute action.

Les anciens introduisaient dans leurs pièces des chœurs qui n'étaient autre chose qu'une personnification du peuple venant raisonner sur l'action qu'on représentait. Dans nos idées, c'est le spectateur qui tire lui-même la moralité de ce qu'il voit : il n'a que faire de réflexions qu'il a dû faire lui-même, mais rapidement et sans que ces réflexions soient de nature à le détourner de l'attention qu'il est obligé de donner aux divers événements de la pièce et aux développements des caractères. Les Grecs avaient pris l'habitude de ce moyen, qui servait comme de transition et qui faisait pressentir la suite des événements. En revanche, ils se dispensaient très-souvent d'une grande recherche des effets qu'on peut tirer de la contexture même de la pièce et de l'enchaînement logique des scènes, mérite dans lequel les modernes ont excellé.

La mode, qui ballotte les talents à son gré, et qui décide de tout pour un peu de temps, a toujours beaucoup agité cette question du beau; sa frivole influence croit s'étendre jusqu'à ce qui est immuable. Les images du beau sont dans l'esprit de tous les hommes, et ceux qui naîtront dans des siècles le reconnaîtront aux mêmes signes. Ces signes, la mode ni les livres ne les indiquent point : une belle action, un bel ouvrage, répondent à l'instant à une faculté de l'âme, sans doute à la plus noble. Un certain degré de culture peut donner au plaisir causé par le beau quelque chose de plus délicat, peut dévoiler quelques beautés confuses pour des yeux peu exercés; mais cette culture, souvent indiscrète, peut aussi bien fausser le jugement et dérouter le sentiment naturel.

Quoi! le beau, ce besoin et cette pure satisfaction de notre nature, ne fleurirait que dans des contrées privilégiées, et il nous serait interdit de le chercher autour de nous! la beauté grecque serait la seule beauté! Ceux qui ont accrédité ce blasphème sont les hommes qui ne doivent sentir la beauté sous aucune latitude, et qui ne portent point en eux cet écho intérieur qui tressaille en présence du beau et du grand. Je ne croirai point que Dieu ait réservé aux Grecs seuls de produire ce que nous, hommes du Nord, nous devons préférer; tant pis pour les yeux et les oreilles qui se ferment et pour ces connaisseurs qui ne veulent ni connaître ni par conséquent admirer! Cette impossibilité d'admirer est en proportion de l'impossibilité de s'élever. C'est aux intelligences d'élite qu'il est donné de réunir dans leur prédilection ces types différents de la perfection entre lesquels les savants ne voient que des abîmes. Devant un sénat qui ne serait composé que de grands hommes, les disputes de ce genre ne seraient pas longues. Je suppose réunies ces vives lumières de l'art, ces modèles de la grâce ou de la force, ces Raphaël, ces Titien, ces Michel-Ange, ces Rubens et leurs émules; je les suppose réunies pour classer les talents et distribuer la gloire, non pas seulement à ceux qui ont suivi dignement leurs traces, mais pour se rendre entre eux la justice que l'assentiment des siècles ne leur a pas refusée : ils se reconnaîtraient bien vite à une marque commune, à cette puissance d'exprimer le beau, mais d'y atteindre chacun par des routes différentes.

DES

VARIATIONS DU BEAU

> Eh! mon frère!
> Comme te voilà fait! Je t'ai vu si joli!...
> . . . .
> Comme me voilà fait! comme doit être un ours;
> Qui t'a dit qu'une forme est plus belle qu'une autre?
>
> La Fontaine, *les Compagnons d'Ulysse.*

L'auteur des réflexions qu'on va lire avait osé dire, dans un petit essai oublié peut-être des lecteurs [1], que le beau n'est point circonscrit dans une école, dans une contrée, dans une époque; qu'on ne le trouve pas exclusivement dans l'antique, comme quelques-uns le prétendent, ni exclusivement dans Raphaël ou les peintres qui se rapprochent de sa manière, suivant d'autres. Longtemps avant que les Grecs eussent produit leurs chefs-d'œuvre, ou que le génie de la Renaissance, génie à moitié païen, eût inspiré le peintre d'Urbin, d'autres hommes,

1. Delacroix fait allusion ici à l'article qui précède, et qui, comme on a pu le voir, a été publié dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 juillet 1854.

d'autres civilisations avaient réalisé le beau et l'avaient offert à l'admiration.

Les monuments de l'antique Égypte ont précédé de plusieurs siècles tout ce qui nous reste des Grecs, et ont survécu en grande partie à des ouvrages d'une civilisation plus récente. On peut se figurer, à l'aspect de ces ruines imposantes, le tribut d'admiration que les Grecs eux-mêmes leur ont payé, quand on se rend compte de tous les emprunts qu'ils ont faits à ces types consacrés, si majestueux par leur masse, et si fins, si précis dans leurs détails.

Nous avons vu apparaître tout récemment un art tout nouveau, avec les précieux débris qui nous ont été apportés de Babylone et de Ninive, et dont nous n'avions aucune idée. J'ignore s'ils sont plus anciens que les monuments de l'Égypte : c'est aux antiquaires ou à l'histoire à en décider. Mais il semble qu'on y voie déjà palpiter la vie et une intention de mouvement ignorée ou peut-être proscrite dans les ouvrages des Pharaons. On est frappé surtout de la perfection avec laquelle les figures d'animaux y sont rendues; cette exacte représentation qu'on rencontre partout indique des penchants particuliers chez ces races et introduit, sous le rapport de l'art, une variété précieuse.

Qui peut dire ce qu'a été l'art de ces antiques Éthiopiens et de ces peuples dont le nom même a péri, qui ont précédé les Égyptiens, et qui leur ont légué des arts dont la perfection n'a peut-être pas été égalée?

On sait que dans les édifices égyptiens il faut distinguer plusieurs époques : la plus ancienne est de beaucoup la plus estimée : c'est celle qui dérive de ces peuples initiateurs dont nous parlons. Je tiens d'un témoin très-véridique, qui a passé beaucoup de temps dans les ruines de Thèbes, que la plupart des matériaux qu'on y a employés

avaient servi antérieurement à d'autres constructions : on retrouve à chaque pas, sur des fragments de pierre que le hasard fait retourner, des traces de sculptures bien supérieures à celles qui ont été imprimées depuis et sur la face opposée, par des artistes d'une époque plus récente et d'un sentiment bien inférieur.

Il ne nous reste rien de l'architecture ni des autres arts des Hébreux, mais on ne peut supposer que leurs travaux aient été inférieurs à ceux de ces nations voisines, avec lesquelles ils ont eu des rapports continuels. Les livres saints parlent, en termes magnifiques, du temple de Jérusalem. Il y aurait plus qûe de l'irrévérence à se figurer que le Dieu vivant eût consenti à se voir encensé dans des monuments d'un plus mince mérite que ceux de tant de peuples ennemis de son peuple, et voués au culte des faux dieux.

Le génie humain est inépuisable : si nous arrivons à des époques plus récentes, à l'architecture arabe, dont les origines ont été peu étudiées, nous découvrons de nouvelles sources d'intérêt dans un art qui a dû s'interdire la représentation de la figure de l'homme et de celle des animaux. L'horreur des images a conduit les architectes musulmans à la plus riche combinaison des ornements géométriques, d'où est sorti un système tout entier d'une extrême élégance.

Ce n'est point par un caprice du goût que nous voyons se produire des styles si divers. Un voyageur français, M. Texier, qui a étudié avec le plus grand soin les origines orientales, a tracé une espèce de carte de la Grèce et de l'Asie dans laquelle il place les grandes masses de calcaire, de gypse, d'argile, dont se sont servis les peuples de ces contrées. Il démontre comment les Grecs, riches en marbres, ont donné à leurs constructions quelque chose de

plus libre; comment la Phrygie a eu ses sculpteurs dans le roc, la Cappadoce ses grottes; comment l'Égypte a imité de même, avec ses grès et ses granits, les excavations naturelles qui se produisent dans les rochers qui forment sa limite sur le désert de Libye. Dans la Mésopotamie et les pays arrosés par l'Euphrate, les gypses dominant, le plâtre revêt un bâtiment léger et se couvre de sculptures nombreuses; les Africains se servent de la brique et même du bois de dattier, malgré sa mauvaise nature et en l'absence d'un bois plus dur.

N'est-il pas évident que ces nécessités si diverses ont entraîné la diversité des caractères dans les ouvrages des habitants de ces contrées? L'aspect de l'homme lui-même y change suivant le climat; celui des animaux ne paraît pas moins varié ni moins étrange.

Le chameau, qui semble grotesque à un habitant de Paris, est à sa place dans le désert : il est l'hôte de ces lieux singuliers, tellement qu'il dépérit si on le transporte ailleurs; il s'y associe par sa forme, par sa couleur, par son allure. Les Orientaux l'appellent le vaisseau du désert : lancé à travers des océans de sable, il les traverse de sa marche régulière et silencieuse, comme le vaisseau fend les flots de la mer. Que diraient nos femmes aimables de ces poésies orientales dans lesquelles on compare les mouvements harmonieux d'une fiancée à la marche cadencée d'une chamelle? La girafe, qui n'a pas obtenu beaucoup de faveur à Paris et qui a paru un animal manqué, produit un effet tout différent quand on la rencontre dans son cadre naturel, c'est-à-dire au milieu des forêts dont elle broute les hautes branches, ou dans ces plaines immenses qu'elle parcourt avec une rapidité proportionnée à la longueur de ses jambes. Je lis dans le journal d'un Anglais,

voyageur en Afrique : « Les girafes semblent admirablement destinées à orner les belles forêts qui couvrent les immenses plaines de l'intérieur. Quelques écrivains ont découvert chez ces animaux de la laideur et une certaine gaucherie : pour moi, je les regarde comme les plus beaux de la création. Rien n'égale la grâce et la dignité de leurs mouvements lorsque, éparpillées çà et là, elles broutent les bourgeons les plus élevés et dominent de leurs têtes le dôme des acacias de leurs plaines natives. On ne peut connaître et apprécier les avantages ou le degré de beauté des animaux, qu'aux lieux où la nature elle-même les a placés. »

« Les miracles, dit Montaigne, sont selon l'ignorance où nous sommes de la nature, non selon l'être de la nature. L'assuéfaction endort la vue de notre jugement. Les Barbares ne nous sont de rien plus merveilleux que nous sommes à eux, ni avec plus d'occasions, comme chacun avouerait, si chacun savait, après s'être promené dans ces lointains exemples, se coucher sur les propres et les conférer sainement. »

Nous jugeons de tout le reste du monde d'après ce qui compose notre étroit horizon : nous ne sortons pas de nos petites habitudes, et nos admirations sont souvent aussi folles que nos dédains. Nous jugeons avec une égale présomption des ouvrages de l'art et de ceux de la nature. L'homme de Londres et de Paris est peut-être plus éloigné d'avoir un sentiment juste de la beauté, que l'homme inculte qui habite des contrées où on ne connaît rien aux recherches de la civilisation. Nous ne voyons le beau qu'à travers l'imagination des poëtes ou des peintres ; le sauvage le rencontre à chaque pas dans sa vie errante.

Certes, j'accorderai sans peine qu'un tel homme ait peu de moments à donner aux impressions poétiques, quand on

sait que sa plus constante occupation consiste à s'empêcher de mourir de faim. Il lutte sans cesse contre une nature irritée à laquelle il dispute sa chétive vie. Cependant le sentiment de l'admiration peut naître dans des cœurs touchés parfois devant d'imposants spectacles, ou entraînés par une sorte de poésie à leur portée. Le Sibérien ressemble en ceci au Grec et au Berbère. « J'ai vu, dit un certain major Denham, un cercle d'Arabes, l'œil fixe et l'oreille attentive, changer simultanément de contenance et éclater de rire ; puis, un moment après, fondre en larmes et joindre les mains avec une expression de douleur ou de pitié, tandis que l'un d'eux racontait une de ces interminables histoires, ou légendes nationales, qui les tiennent comme enchantés. »

La poésie naît d'elle-même dans les contrées heureuses où les hommes ont peu de besoins et par conséquent beaucoup de loisir, surtout lorsque les mœurs, les institutions, y favorisent l'effet du beau. Telle a été la Grèce, où, par un accord unique, toutes les conditions semblent s'être rencontrées dans un certain moment, pour en développer le sentiment et le culte.

Il y avait nécessairement chez les Athéniens beaucoup plus de juges des beaux-arts que dans nos modernes sociétés. A Rome, comme à Athènes, le même homme était avocat, guerrier, pontife, édile, inspecteur des jeux publics, sénateur, magistrat ; chaque citoyen était obligé de se donner l'éducation que comportait chacun de ces états. Il était difficile qu'un tel homme fût un médiocre appréciateur du mérite dans quelque branche que ce fût des connaissances, telles qu'elles étaient alors.

Un juge, chez nous, n'est qu'un juge et ne connaît que son audience ; ne demandez pas à un colonel de cavalerie son opinion sur des tableaux ou des statues : tout au plus

se connaîtra-t-il en chevaux, et il regrettera probablement que ceux de Rubens ne ressemblent pas à des chevaux limousins ou anglais, comme il en voit tous les jours dans son régiment ou aux courses.

L'artiste qui travaille pour un public éclairé, rougit de descendre à des moyens d'effet désavoués par le goût. Ce goût a péri chez les anciens, non pas à la manière d'une mode qui change, circonstance qui se produit à chaque instant sous nos yeux et sans cause absolument nécessaire : il a péri avec les institutions, quand il a fallu plaire à des vainqueurs barbares, comme ont été, par exemple, les Romains par rapport aux Grecs. Il s'est corrompu surtout quand les citoyens ont perdu le ressort qui portait aux grandes actions, quand la vertu publique a disparu, et j'entends par là, non cette vertu des anciennes républiques, commune à tous les citoyens et les excitant au bien, mais au moins ce simple respect de la morale qui force le vice à se cacher. Il est difficile de se figurer des Phidias et des Apelles sous le régime des affreux tyrans du Bas-Empire, au milieu de l'avilissement des âmes, quand les arts se font plus volontiers les complaisants de l'infamie. Le règne des délateurs et des scélérats ne saurait être celui du beau et encore moins celui du vrai. Si ces trésors inestimables peuvent encore se rencontrer quelque part, ce sera dans les vertueuses protestations d'un Tacite ou d'un Sénèque : les grâces légères, les molles peintures auront fait place à l'indignation ou à une résignation stoïque.

L'influence des mœurs est plus efficace que celle du climat. Le ciel de l'Attique est resté le même, et il ne produit pourtant ni des Démosthène ni des Praxitèle. On parcourrait vainement aujourd'hui la Grèce et ses îles sans y trouver un orateur ou un sculpteur.

Ce beau, si difficile à rencontrer, est plus difficile encore à fixer. Il subit absolument, comme les habitudes, comme les idées, toutes sortes de métamorphoses. Je n'ai pas dit, et personne n'oserait dire qu'il puisse varier dans son essence, car il ne serait plus le beau, il ne serait que le caprice ou la fantaisie : mais son caractère peut changer : telle face du beau qui a séduit une lointaine civilisation, ne nous étonne ni ne nous plaît comme celle qui répond à nos sentiments, ou, si l'on veut, à nos préjugés. *Nunquam in eodem statu permanet*, a dit de l'homme l'antique Job. Nous pourrons suivre ces différences successives chez ceux mêmes que nous appelons les anciens.

Certes, Tite-Live et Horace ressemblent plus à Montesquieu, à La Fontaine ou à Boileau qu'ils ne ressemblent eux-mêmes à Pindare et à Hérodote. Inspirés par des idées analogues, arrivés dans un de ces moments où la civilisation est à son apogée, on dirait que ces génies sont de la même famille et qu'ils se donnent la main, à travers l'intervalle des siècles et de la barbarie.

Il s'est produit un phénomène singulier par suite de cette analogie : c'est que nos classiques sont devenus presque des anciens à leur tour. L'éclat et la nouveauté de la littérature dans ce moment précis où nous vivons, mais surtout les sources différentes où elle a puisé, son caractère emprunté presque entièrement aux littératures du Nord, a fait reculer dans un lointain vénérable les grandes images de ces hommes qui ont illustré le siècle de Louis XIV. Mais, de ce que ces beaux génies ont imité l'antiquité, il serait injuste de conclure qu'ils n'ont fait que la continuer. Dans la tragédie particulièrement et dans la comédie, quelle différence de but et de moyens ! Et en pouvait-il être autrement, à ne considérer seulement que la représentation

matérielle de ces ouvrages et les théâtres sur lesquels ils avaient à se produire ?

Il fallait, chez les anciens, à des spectateurs assemblés quelquefois au nombre de vingt mille, dans des monuments ouverts au vent, au soleil et à la pluie, avec des décorations élémentaires et faisant partie du monument lui-même; il fallait, dis-je, des pièces à grands traits, où les passions fussent indiquées par des actions frappantes, sans grande complication, dans une intrigue destinée à être saisie des spectateurs placés à deux ou trois portées de trait de l'acteur. Ces acteurs tout d'une pièce parlaient dans des espèces d'entonnoirs pour être entendus de loin ; les inflexions de voix eussent été peu appréciées aussi bien que les mouvements délicats de la passion. Il fallait être compris du spectateur déguenillé assis sur son degré de pierre et mangeant de l'ail pendant la pièce, comme du patricien arrivé en litière et mollement établi sur les coussins apportés par ses esclaves.

On se tromperait beaucoup si l'on imaginait que ces hommes fussent, pour tout cela, plus étrangers que nous aux jouissances d'une vie élégante : nous savons bien jusqu'où ils ont poussé les raffinements du luxe et des plaisirs, y compris ceux de l'esprit. Mais, la société comme nous l'entendons n'aurait pas eu de signification chez eux : les femmes ne se mêlaient que de la maison et ne paraissaient pas dans les assemblées ni au théâtre ; à plus forte raison ne montaient-elles pas sur le trône. Qu'on se figure donc les plaintes d'Iphigénie ou d'Antigone débitées par une espèce de mannequin mouvant, monté sur des échasses cachées par une jupe, et la tête encapuchonnée dans un masque dont l'expression était toujours la même ; Hécube avec les sourcils en l'air, la bouche ouverte aux angles pour

exprimer invariablement la douleur; le Dave, le comique, avec ce rire éternel qui accompagnait ce plaisant de naissance pendant toute la durée de la pièce, même quand il recevait des coups de bâton.

Il est certaines pentes sur lesquelles il n'est pas facile de s'arrêter. Les Romains avaient reçu des Grecs ces spectacles, grossiers dans quelques-unes de leurs parties, mais s'adressant encore à l'imagination; ils les trouvèrent fades quand leurs mœurs devinrent atroces : il fallut, pour les réveiller, de véritables combats, des épées, du sang, des lions et des éléphants s'entre-dévorant sous leurs yeux et traînant dans la poussière des hommes égorgés.

Les Grecs d'Homère n'avaient pas inventé des passe-temps beaucoup plus recherchés. Il ne paraît pas qu'ils se fussent encore avisés de composer et de représenter des pièces de théâtre. Leurs jeux publics consistaient dans des imitations de combats qui dégénéraient ordinairement en luttes sérieuses et toujours sanglantes. Chez de tels hommes, les coups de poing étaient plus estimés que les traits d'esprit : la simplicité des mœurs voulait des récréations simples comme elles.

C'est cette simplicité plus féroce que naïve qui grandit à distance les arts de ces époques antiques et qui a fait penser qu'elle était à elle seule une beauté. Écoutons ce que dit à ce sujet un spirituel critique dans une étude des plus intéressantes sur les anciens et sur Virgile en particulier : « C'est un grand point de venir le premier : on prend le meilleur même sans choisir; on peut être simple, même sans savoir le prix de la simplicité... Je crains qu'on ne prenne souvent l'absence de l'art pour le comble de l'art même. Si l'art, dans la suite de son développement et de ses efforts, n'aboutit qu'à produire des artistes toujours

moindres, on me pardonnera d'avoir une profonde compassion pour des époques qui ne peuvent se passer du labeur compliqué de l'art; je demande qu'on ne soit pas trop dupe d'un grand mot, la simplicité, et qu'on veuille bien ne pas faire de la simplicité la règle des temps où elle n'est plus possible. »

Cette simplicité dont on parle ici peut-être est plus apparente que réelle; il y a souvent beaucoup d'emphase et d'images ampoulées dans les ouvrages de ces époques lointaines; des hommes vivant près de la nature ont dû employer dans leurs arts des moyens moins recherchés, et les expressions dont ils se servent ont quelque chose de la rudesse de leur civilisation ébauchée; mais on se trompe en cherchant à leur faire un mérite de cette rudesse même : leur prétendue simplicité est dans l'habit qu'ils donnent à la pensée, plus que dans la pensée elle-même. Cet art merveilleux qui cache l'art chez les modernes, celui d'être clair et en même temps pathétique, ne se rencontre guère dans les ouvrages primitifs : les images gigantesques s'y mêlent trop souvent à un sens obscur. La Bible, toute respectable qu'elle est, offre d'étranges licences, et je ne parle ici que de la partie qui a rapport à l'art.

Il ne manque pas de gens qui préfèrent Homère à tout, et qui le justifient sur tout, quoiqu'ils ne le connaissent que pour l'avoir lu dans de plates traductions. Ils ne laissent pas de s'extasier sur cette belle langue grecque et surtout sur son harmonie inimitable, qu'ils ne peuvent apprécier, comme nous tous, que pour l'avoir entendu prononcer à la française par des professeurs de sixième.

De combien s'en est-il fallu que l'Europe ne se figurât un matin que l'antiquité allait être égalée dans les poëmes d'un nouvel Homère, récemment sorti tout armé des

bruyères et des rochers de la Calédonie? L'apparition des prétendues poésies d'Ossian fut un des grands événements de la fin de l'autre siècle. Cet Ossian arrivait justement à une époque de scepticisme, avec ses dieux, ses guerriers, ses héroïnes touchantes, enfin avec un merveilleux complet. L'enthousiasme fut presque général, et l'on peut avouer qu'il y avait dans ces poëmes de quoi justifier une certaine admiration. Napoléon lui-même, aussi bon juge qu'un autre, ne leur refusa pas son estime, et les prit pour bons, sans s'inquiéter de leur ancienneté dans le monde. Mais quand on vint à s'apercevoir que le fils de Fingal n'était que le fils de l'Écossais Macpherson, comme c'était à titre de primitif qu'il avait fait son chemin, il se vit renié et presque bafoué; il lui fallut rentrer dans ses nuages et dans l'obscurité dont on l'avait tiré indiscrètement. Il eut le sort de ces valets de comédie qui ont usurpé les bonnes grâces d'une héritière sous l'habit à paillettes de leur maître, et qu'on fait disparaître à la fin de la pièce quand la fraude se découvre.

Cette tentative elle-même était toute moderne. Par une réaction toute naturelle, on se réfugiait dans cette fantasmagorie de mélancolie et de brouillards en sortant d'une époque d'afféterie. Cet Ossian nuageux a marqué son passage dans la littérature de notre temps. Cette impulsion s'est communiquée de même aux autres arts, et notamment à la peinture, qui suit avec plus de facilité les variations de la fantaisie, et plus légitimement que sa sœur la sculpture. La peinture dispose de tous les prestiges de la couleur et de ceux de la perspective, ignorée des anciens; elle réunit la précision et le vague, tout ce qui charme et tout ce qui frappe. On peut dire de la peinture comme de la musique, qu'elle est essentiellement un art moderne. Toutes ces res-

sources que nous venons d'indiquer lui permettent de s'adresser aux sentiments les plus divers. Quant à la musique, il paraît surabondant d'indiquer combien c'est un art nouveau et combien les anciens ont été loin de se douter de ses ressources.

Dans la sculpture, au contraire, il semble que les anciens aient fait tout ce qu'on peut faire : ils ont produit des ouvrages parfaits, et ces ouvrages sont des modèles dont il est bien difficile de s'écarter à cause de la rigueur des lois qui fixent les limites de l'art.

Le paganisme donnait au sculpteur une ample carrière : le culte de la forme humaine s'y confondait avec celui de tous les dieux; tout devenait matière à l'étude chez des peuples où l'on trouvait le nu à chaque pas, dans les rues, au gymnase, dans les bains publics. C'est ainsi que les anciens sculpteurs se familiarisaient avec les plus beaux types et prenaient sur le fait ces attitudes simples et naturelles qu'on cherche en vain dans l'atelier et en présence du modèle. La vie extérieure était divinisée sous la forme de ces Vénus, de ces Apollon, de ces Hercule. Le christianisme, au contraire, appelle la vie au dedans : les aspirations de l'âme, le renoncement des sens, sont difficiles à exprimer par le marbre et la pierre : c'est au contraire le rôle de la peinture de donner presque tout à l'expression.

Il faut aux vierges de Raphaël cet œil pudique et voilé, cette rougeur chaste que la sculpture ne peut rendre ; nous désirons dans cette *Pietà* de Michel-Ange le regard désespéré de la mère, cette pâleur de la mort dans le corps de son divin fils, et aussi le précieux sang de ses blessures ; nous cherchons même autour de lui cette croix, ce sombre Golgotha, ce tombeau entr'ouvert, ces disciples fidèles. Mais toutes les fois que la sculpture a essayé de présenter

avec un certain mouvement ces images interdites, à cause de leur expression trop véhémente, elle a produit des ouvrages monstrueux, plus voisins du ridicule que du sublime. On peut voir un exemple signalé de ce ridicule et de cette impuissance dans le célèbre bas-relief d'*Alexandre et Diogène* par le Puget, qu'on a vu orner si longtemps le vestibule de Versailles. L'artiste a voulu peindre (le mot m'échappe), peindre avec son marbre et son ciseau, les drapeaux agités, le ciel, les nuages autour de ses personnages, lesquels sont groupés comme dans un tableau et avec les attitudes les plus diverses. Il semble qu'il eût voulu faire entendre, si l'art pouvait aller jusque-là, les cris de la foule et le bruit des trompettes : mais ce que son art ne lui permit pas davantage, c'est d'arriver à faire comprendre son sujet, dont tout l'intérêt réside uniquement dans le mot insolent adressé au conquérant par l'enfant de Sinope. Si le grand Puget eût eu autant d'esprit que de verve et de science, qualités dont son ouvrage est rempli, il se fût aperçu, avant de prendre l'ébauchoir, que son sujet était le plus étrange que la sculpture pût choisir ; dans cet entassement d'hommes, d'armes, de chevaux et même d'édifices, il a oublié qu'il ne pouvait introduire l'acteur le plus essentiel, ce rayon de soleil intercepté par Alexandre et sans lequel la composition n'a pas de sens.

Cette méprise n'a pas lieu d'étonner plus que celle que nous remarquons dans des peintres de nos jours, qui ont cherché à rivaliser avec la sculpture, en abjurant les moyens qui sont au nombre des parties vitales de leur art. Animée par un louable motif, celui de rendre à la peinture une grandeur et une simplicité dont les peintres du dernier siècle s'étaient écartés de plus en plus, une école tout entière s'est éprise de la statuaire antique, non pas

de son esprit, mais de sa forme même, qu'elle a fait passer littéralement dans les tableaux.

Cette violence faite à la tradition, et j'oserais dire au bon sens, ne s'est pas manifestée sans des protestations d'une certaine énergie dans le sein même de cette école, par une sorte de révolte du sens moderne contre cette prétendue nouveauté qui réalisait la singulière anomalie d'un retour à ce qu'il y avait de plus ancien. Nous trouvons un exemple de ce contraste dans deux tableaux fameux de l'époque dont nous parlons, le *Bélisaire* de David et celui de Gérard.

Dans le premier de ces ouvrages, conçu comme un bas-relief, il y a peu de chose pour l'émotion qu'on est en droit de se promettre dans un pareil sujet. L'exécution, très-achevée dans le sens académique, n'offre rien de ce prestige d'exécution qui ajoute tant de charme à la peinture. Le Bélisaire est un vieillard vulgaire; l'enfant a la grâce de son âge, mais ne dit rien à l'esprit; rien, même dans l'étonnement de ce soldat qui contemple son général réduit à cet état d'abaissement, ne touche en faveur d'une si grande infortune; ni le fond, ni les accessoires, ni le casque tendu à l'obole, ne peuvent distraire de l'insipidité qui résulte de tant de sécheresse.

Gérard, au contraire, cherche, pour animer son sujet, une route tout opposée. A l'aridité de la composition, à cette absence d'intérêt résultant en grande partie de l'inutilité des accessoires, c'est dans un accessoire principalement qu'il semble résumer toute la pensée de son tableau : je veux parler de ce serpent entortillé à la jambe du jeune guide, lequel, endormi ou expirant de fatigue, repose dans les bras de l'illustre aveugle. Tout dans sa composition présente l'idée de l'abandon et de la solitude : le héros

cotoie un précipice, et l'on ne découvre dans le ciel que les teintes sinistres du couchant.

Une telle peinture remplirait probablement toutes les conditions pour émouvoir si l'idée évidente de la recherche ne s'y faisait par trop sentir. Le sort d'un illustre guerrier réduit à la condition de mendiant, privé de ses yeux par le tyran auquel il a prodigué ses services, et forcé de s'appuyer sur un faible enfant, présente une image suffisamment poétique et intéressante. Elle ne pouvait que perdre par une circonstance aussi mesquine que celle de ce serpent; je critique de même ce guide défaillant porté par celui qu'il est censé devoir conduire : l'intérêt ne sait plus où se prendre.

C'est un peu le défaut du génie moderne de s'attarder dans des détails oiseux et de raffiner sur tout, même dans des sujets terribles. Notre grand Poussin, ce peintre philosophe (et on ne l'a peut-être appelé ainsi que parce qu'il donnait à l'idée un peu plus que ne demande la peinture), est fréquemment tombé à cet égard dans l'affectation : son fameux *Déluge*, tant admiré des gens de lettres, en est une preuve. Cette dernière famille du genre humain restée toute seule sur l'immense solitude des eaux et luttant dans un frêle esquif contre la destruction, ce serpent (encore un serpent) auteur des maux de toute notre race, qui se dresse sur ce dernier promontoire, tout cela ne donne en vérité l'idée du déluge universel qu'à celui qu'une explication préalable aurait mis dans la confidence du peintre. Il est des sujets, et, avant tous les autres, ceux qui sont tirés de l'Ancien Testament ou de l'Évangile, qu'il ne faut ni abréger, ni amplifier, ni dénaturer.

Ce qui nous reste des ouvrages des anciens ne présente jamais cette recherche étrangère à l'art. On peut

courir après les idées ingénieuses à l'aide des mots, mais dans les arts muets comme la peinture ou la sculpture, c'est une dépense en pure perte, si on se la permet en vue du beau, et elle prouve plutôt l'impuissance du sculpteur ou du peintre à émouvoir par les moyens qui sont de son domaine.

Il faut rendre cette justice aux Flamands, aux Espagnols, aux Italiens, qu'ils n'ont point affecté ce travers dans leur peinture. On doit en savoir gré surtout à ces derniers, chez lesquels la littérature a étrangement abusé de l'esprit. C'est une manie toute française qui tient sans doute à notre penchant pour tout ce qui ressort de la parole. Le peintre, chez nous, veut plaire à l'écrivain ; l'homme qui tient le pinceau est tributaire de celui qui tient la plume; il veut se faire comprendre du penseur et du philosophe. Comment lui en vouloir? il rend hommage, en dépit qu'il en ait, à ceux qui sont ou qui se sont faits ses juges; la déférence pour le public ne vient qu'après.

Ce que l'on demandera toujours à toutes les écoles et à travers toutes les différences de physionomie, ce sera de toucher l'âme et les sens, d'élever l'intelligence et de l'éclairer.

Il y a sans doute des époques favorables où tout semble s'offrir à la fois, où l'intelligence des juges vient au-devant des tentatives des artistes : heureuses époques, plus heureux artistes de venir à propos et de ne rencontrer que des esprits pour les comprendre et des sourires pour les encourager!

Il est d'autres périodes pendant lesquelles les hommes, émus d'autres passions, demandent des distractions moins élevées, ne trouvent même de plaisirs que dans des occupations arides pour l'esprit, fécondes seulement en résul-

tats matériels ; mais enfin, les artistes, les poëtes peuvent encore s'y montrer de temps en temps ; ils charment, un peu plus tôt ou un peu plus tard, ce nombre étendu ou restreint des hommes qui ont besoin de vivre par l'esprit. Bien qu'il faille traverser des temps de stérilité, on ne voit jamais tarir entièrement la source de l'inspiration. Titien survit à Raphaël, qu'il a vu naître ; le règne des grands Vénitiens succède à celui des grands Florentins. Un demi-siècle plus tard, le prodigieux Rubens paraît comme un phare qui va éclairer de nombreuses et brillantes écoles, fidèles à la tradition et pourtant pleines de nouveauté. Les Espagnols, les Hollandais nous consolent du sommeil de l'Italie, cette mère si féconde il y a trois siècles, trop stérile, hélas ! de nos jours, et qui fait bien attendre son réveil.

Tel est le tableau des vicissitudes du beau, où se lève ce vent qui transporte du nord au sud, de l'orient à l'occident le sceptre du goût, le don de plaire et d'enseigner ! Quel est le caprice qui fait apparaître un Dante, un Shakespeare, celui-ci chez les Anglo-Saxons encore barbares, pareil à une source jaillissante au milieu d'un désert, celui-là dans la mercantile Florence, deux cents ans avant cette élite de beaux esprits dont il sera le flambeau ?

Chacun de ces hommes se montre tout à coup et ne doit rien à ce qui l'a précédé ni à ce qui l'entoure : il est semblable à ce dieu de l'Inde qui s'est engendré lui-même, qui est à la fois son aïeul et son arrière-rejeton. Dante et Shakespeare sont deux Homères, arrivés avec tout un monde qui est le leur, dans lequel ils se meuvent librement et sans précédents.

Qui peut regretter qu'au lieu d'imiter, ils aient inventé? qu'ils aient été eux-mêmes, au lieu de recommencer Ho-

mère et Eschyle? Si l'on peut reprendre quelque chose dans Virgile, c'est que, par respect pour une époque savante où on avait le culte presque exclusif de tout ce qui venait de la Grèce, il ait cherché, en trop d'endroits, les formes de l'Iliade. Nous n'aimons ni le courageux Gyas ni le courageux Cloanthe, ni ces héros dont la chute ébranle le ciel et les montagnes, ni tous les lieux communs épiques qui heureusement ne nous ont privés ni de Didon, ni des Géorgiques, ni des Églogues, ces inspirations charmantes et mélancoliques qui ne sont empruntées ni à Théocrite, ni à aucun des Grecs.

Les vrais primitifs, ce sont les talents originaux, ce La Fontaine qui ne semble qu'imitation et qui ne procède pourtant que de son propre génie. Qui a produit l'originalité d'un Montaigne, bourré de latin et connaissant tout ce que les anciens ont écrit, d'un Racine qui suit Euripide pas à pas, à ce qu'on dit, et peut-être à ce qu'il croit lui-même?

On dit d'un homme, pour le louer, qu'il est un homme unique : ne peut-on, sans paradoxe, affirmer que c'est cette singularité, cette personnalité qui nous enchante chez un grand poëte et chez un grand artiste; que cette face nouvelle des choses révélées par lui nous étonne autant qu'elle nous charme, et qu'elle produit dans notre âme la sensation du beau, indépendamment des autres révélations du beau qui sont devenues le patrimoine des esprits de tous les temps, et qui sont consacrées par une plus longue admiration?

CHARLET[1]

Je voudrais à ma faible voix plus de force et d'autorité pour entretenir dignement le public français de quelques admirables contemporains qui font sa gloire, sans qu'il en soit peut-être suffisamment informé. Charlet est à la tête de ces hommes rares de notre temps qui ne me paraissent pas avoir été mis à la place que la postérité leur réserve sans doute. Mon objet est plutôt de rappeler les grandes qualités de son talent que les particularités de sa vie : cette dernière tâche a été remplie de manière à satisfaire pleinement la curiosité, toujours éveillée sur la personne des hommes célèbres et sur les détails intimes qui nous apprennent du moins qu'ils ont été des hommes comme nous. Un pieux monument a été élevé à la mémoire de Charlet par un amateur distingué, par un ami, qui a pu, en ces deux qualités, fournir à son sujet les renseignements les plus précieux. M. le colonel de La Combe, auteur de ce livre[2], est possesseur en outre de la collection la plus belle et la

1. Extrait de la *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet 1862.
2. *Charlet, sa Vie, ses Lettres*, etc., par M. de La Combe, 1 vol. in-8°.

plus complète des œuvres de son maître favori ; rien ne lui a coûté pour se procurer les épreuves les plus irréprochables et les différents états de ces épreuves. Outre une foule de pièces inédites, il possède un grand nombre de tableaux de Charlet et un nombre plus grand encore de ses plus belles aquarelles, genre dans lequel on sait qu'il a particulièrement excellé. Entouré de ces trésors, le consciencieux historien a été plus que personne en situation de faire ressortir des beautés dont il se nourrit en quelque sorte chaque jour et de les louer dignement. Que pourrais-je ajouter à ce tribut de pieuse vénération, sinon un témoignage de plus, et j'ose dire aussi enthousiaste, de mon admiration pour celui que Géricault appelait *le La Fontaine* de la peinture ?

Il est une face nouvelle et des plus intéressantes, je ne dirai pas seulement de l'esprit, mais du talent de Charlet, qui nous est révélée dans la publication de M. de La Combe. Il nous le montre comme écrivain dans une suite nombreuse de lettres adressées à diverses personnes et à lui-même, et dans des notes sur son art et sur divers sujets. L'originalité, la variété des tours, la verve bouffonne unie au sens le plus exquis, en font un recueil unique, et donnent le regret de tout ce qui s'est perdu de lui en ce genre. Sa nature plébéienne, dont il était fier, dont il exagérait avec complaisance les saillies, donne le ton à ces lettres incomparables. L'éducation de Charlet, il le dit lui-même, avait été fort négligée ; il enchérissait encore sur ce qu'elle lui avait laissé de rude et d'inculte en apparence, et se montrait plus que de raison ignorant ou dédaigneux des usages du monde. Il se sentait ainsi plus à l'aise pour exprimer ses idées comme elles lui venaient, et surtout pour ne pas écrire comme un écrivain. C'est un don ajouté

à tous les autres, que la nature a rarement refusé à la plupart des hommes remarquables. Il semble que cette faculté leur ait été donnée par-dessus le marché, pour la satisfaction des besoins de leur esprit et pour l'instruction des autres. On peut dire même qu'il n'est guère d'homme doué de quelque sentiment ou de quelque imagination qui ne trouve dans les occasions qui l'intéressent le mot propre, le tour convenable et même frappant pour exprimer sa passion ; mais c'est surtout quand ils parlent des objets qui font l'occupation et la gloire de leur vie que des hommes comme Charlet, comme Puget, inventent de ces images et de ces expressions qui semblent interdites aux écrivains vulgaires. « Jamais probablement, dit M. de La Combe, Charlet n'a relu une de ses lettres, et on l'eût bien étonné si on lui eût dit qu'elles pouvaient être publiées. *Mettez les points et les virgules*, disait-il, *je n'ai pas le temps*. Non-seulement les points et les virgules manquent, mais souvent des mots entiers. Et cependant que d'esprit, de cet esprit gaulois, franc, original ! Quelle verve et quelle naïveté ! quel heureux mélange d'idées bouffonnes même, unies aux pensées morales les plus élevées ! Et tout cela sous une forme si colorée, si pittoresque, que sans aucun doute ces lettres auraient à perdre si elles étaient châtiées. »

On remarquera que c'est surtout par un certain côté littéraire que Charlet a rencontré chez nous la popularité. Son talent de peintre n'était estimé que des connaisseurs, et on ne lui donnait guère que le rang d'un habile caricaturiste. L'esprit de parti, l'opposition politique, étaient aussi venus en aide à cette popularité au moment où il avait débuté. C'était en 1816 ou 1817, alors que les humiliations infligées à la France à la suite de nos désastres avaient

exalté au plus haut point le sentiment national; mais rien ne contribua autant à son succès que ces légendes d'un comique si amusant qui accompagnent presque tous ses dessins, et dont une grande partie sont devenues des proverbes. Peut-être est-ce un don malheureux de notre race que cette manie de l'esprit qu'on veut mettre dans tout, et qui gâte tant d'ouvrages de littérature, où du moins cette recherche pourrait à la rigueur sembler plus à sa place : elle est mortelle dans la peinture, qui tire ses moyens d'effet d'une source toute différente. L'attention que vous sollicitez pour des idées ingénieuses distrait la pensée de la signification morale de l'image présentée aux yeux, de son sens mystérieux et profond, qui ne veut point être analysé, et qui excite la rêverie au moyen d'un langage particulier, qui n'est point celui de la langue écrite ou parlée. C'est donc un phénomène des plus rares que l'apparition de ces étonnantes productions douées au plus haut degré de tous les mérites de la peinture, et auxquelles une sorte d'explication amusante pour l'esprit n'enlève aucun des mérites inhérents à l'art. C'est le contraire de ce qu'on a récemment appelé, dans un jargon emprunté aux Anglais, des *illustrations*, où le peintre s'empare de l'idée du poëte pour la commenter à sa façon : chez Charlet, c'est sa création de peintre qu'il semble résumer pour l'esprit de tout le monde par un mot piquant ou philosophique.

Que de dessins admirables et que de charmantes idées, que de sentiment et que de verve, que de scènes comiques ou attendrissantes dans cette vaste comédie humaine, dans ces images doublement parlantes qui s'adressent au cœur et à l'esprit! Les personnages de Charlet sont à lui; ils ont la tournure et l'accent qu'il a voulus. Il ne connaît pas ce tourment de l'auteur dramatique obligé de confier le sort,

c'est-à-dire l'effet, l'expression de ses idées, au hasard de l'exécution sur la scène, celle de l'acteur, en un mot, qui, changeant de perruque sans changer de masque, vient rendre sous les mêmes traits et presque avec les mêmes inflexions de voix le rôle d'un Tartufe et d'un Ariste, celui d'un Alceste et d'un Purgon. Molière lui-même était, dit-on, un médiocre interprète de ses propres pièces, et il est probable que les acteurs les plus admirables ne l'eussent pas facilement contenté. Tout au contraire, il ne faut au peintre qu'un cadre et la lumière suffisante pour éclairer son tableau. Charlet est plus heureux encore : ses productions, comme celles du poëte, peuvent se voir partout; elles se répandent comme les écrits, avec cette différence qu'elles parlent aux yeux et à l'esprit en même temps.

Les types de Charlet sont de ceux qu'on n'oublie point, et la variété en est infinie. Il n'a jamais répété ni la même tête ni le même ajustement. Qui croirait qu'en ne représentant que des soldats, des ouvriers, des gamins de Paris, il ait pu trouver dans la tournure et dans le costume des différences aussi frappantes ? Dans ses dessins, le dragon ne ressemble ni au lancier ni au grenadier; il semble qu'ils aient tous la physionomie de leur arme, comme ils en ont l'uniforme. Loin d'être des caricatures, ce sont de véritables portraits auxquels il ne manque qu'un nom : encore lui arrive-t-il quelquefois de leur en donner un de sa façon dans sa spirituelle légende, afin de les faire vivre tout à fait.

Son talent n'avait point eu d'aurore; il est arrivé tout armé, pourvu de ce don d'imaginer et d'exécuter qui fait les grands artistes. Il a même cela de remarquable, que la première période de son talent est celle où ce talent est le plus magistral. Dans des sujets aussi simples et, ce qu'il y

a de plus difficile, dans la représentation de scènes vulgaires dont les modèles sont sous nos yeux, Charlet a le secret d'unir la grandeur au naturel. En parcourant cette suite de magnifiques dessins qui ont marqué surtout la première époque de son talent, on cherche involontairement ce qu'on peut lui préférer chez les plus grands maîtres sous le rapport de la simplicité de la conception et de l'ampleur du dessin. L'illustre Gros, pour qui il professait tant d'admiration, avait déjà donné l'exemple de cette grandeur et de cet idéal dans les figures militaires de ses vastes tableaux. Charlet retrouve ces mérites dans de simples dessins, mais avec infiniment plus de naturel et de vérité. Dans le temps où il produisit ces merveilles, il n'avait pas encore éprouvé le besoin d'enchérir sur l'effet de sa composition par des explications adressées à cette partie du public à laquelle l'art ne parlerait pas suffisamment; il ne met qu'un titre : *l'Aumône*, *le Menuet*, *le Soldat musicien*, etc.; encore se dispense-t-il le plus souvent de cette simple indication.

Ces réflexions s'appliquent surtout, comme nous l'avons dit, aux ouvrages de son plus beau temps. Il prit assez tôt l'habitude d'une exécution plus preste et plus habile : habile ne devrait pas être le mot, car le comble de l'habileté n'est-ce pas d'arriver à l'effet par la simplicité des moyens ? Et c'est la qualité qui caractérise entre toutes les dessins de sa première manière, alors qu'il s'inquiétait peut-être moins de plaire que d'exprimer fortement ses idées. Un peu plus tard, l'adresse de la main, devenue plus remarquable, l'entraînait souvent dans une exécution dont la précision et la délicatesse ne sont pas exemptes d'une certaine coquetterie. Cette adresse merveilleuse n'enlevait rien du reste à la franchise de ses inventions. La compo-

sition, plus spirituelle quelquefois par l'intention, n'en demeure pas moins profonde et incisive, sans rien de hâté ou de négligé. Il semblerait aussi qu'il fût plus soigneux, à mesure que ses dessins se répandaient davantage, de donner à sa pensée plus de clarté et plus de fini, pour la rendre plus accessible à la foule ; mais cette pensée se retrouve toujours à travers les variations de son exécution.

Charlet travaillait continuellement, moins pour augmenter ses minces ressources que pour céder au besoin impérieux de produire. Sa merveilleuse aptitude à inventer le rendait aussi plus difficile pour ses ouvrages. Il se dégoûtait souvent d'une œuvre commencée et se trompait même quelquefois sur la valeur de ce qu'il avait jeté sur la pierre ou sur le papier. Il lui arrivait de déchirer brusquement des dessins que les amateurs trouvaient admirables ; il les recommençait alors, mais sans se répéter. On a une foule de variantes de ses lithographies ; il est curieux de les suivre dans ces aspects différents de la même pensée. Ces remaniements nombreux le sont devenus bien davantage quand il s'est mis à faire de la peinture. La pratique de la lithographie, où les retouches sont presque impossibles et enlèvent toujours au dessin une partie de sa fraîcheur, le portait, quand il était mécontent, à recommencer son dessin sur une pierre différente. Dans le tableau, au contraire, où la toile, plus complaisante, se prête facilement aux repentirs du maître, Charlet arrivait plus difficilement encore à se satisfaire. Un tableau demande des préparations, des essais nombreux ; la nécessité de mettre d'accord l'ensemble de ses parties rend impossible tout ce qui paraît improvisation et premier jet. Dans le cadre restreint d'un dessin, la pensée de l'artiste, concentrée sur un petit nombre d'ob-

jets et par conséquent de difficultés, embrasse en quelque sorte le sujet et les moyens de le rendre avec plus de netteté. Il n'en est pas de même dans un tableau, où ces difficultés s'accroissent en raison de la dimension, où les exigences de l'effet et surtout de la couleur présentent à l'artiste une foule de problèmes nouveaux qui tiennent en échec la verve et la facilité de la main. Charlet ne s'était pas familiarisé de bonne heure avec ces difficultés toutes spéciales; elles étonnèrent son génie, et s'il s'opiniâtra à continuer de peindre, ce fut sans doute par une secrète indignation de voir tant de médiocres peintres se trouver à l'aise au milieu de difficultés qu'il ne croyait jamais avoir suffisamment surmontées. Plus exigeant encore pour lui-même dans ses tableaux et peu confiant dans son inspiration ordinaire, il lui arriva souvent d'effacer d'admirables morceaux qu'il ne remplaçait pas toujours avec plus de bonheur. Cette marche contrainte ne laissait au reste aucune trace dans le résultat de ces remaniements multipliés.

Qui ne se rappelle cette admirable *Retraite de Russie*, qui a été sa production la plus éclatante dans ce genre? La conception de ce tableau est vraiment effrayante; le cœur se serre devant cette immense solitude marquée çà et là par des formes humaines ensevelies sous la neige, sinistres jalons de cette marche désolée. Charlet l'intitule modestement *Épisode*. Ce n'est pas un épisode, c'est un poëme tout entier; ce n'est ni la retraite de Ney, ni la Bérésina; ce n'est ni Murat, ni Eugène, ni Napoléon lui-même, déjà disparu de ce lugubre théâtre, emportant sa part de l'horrible désespoir qui précipite ces cent mille malheureux : c'est l'armée d'Austerlitz et d'Iéna, devenue une horde hideuse, sans lois, sans discipline, sans autre lien que le

malheur commun. Dans cette toile semée de détails poignants, rien ne distrait l'esprit de la puissante unité de la conception, et l'exécution en est pleine de nerf et de vérité malgré ces tâtonnements dont nous avons parlé. Ce qui conserve aux tableaux de Charlet autant de franchise qu'à ses autres œuvres, c'est qu'au lieu de retoucher des morceaux séparés ou de les compléter, il aimait mieux recommencer entièrement de grandes parties, et retrouvait ainsi pour finir tout l'entrain qu'il avait apporté en commençant.

Il ne faudrait pas confondre cet entrain et cette verve, sans lesquels il ne pouvait rien produire, avec ce qu'on a chez lui appelé son talent d'improvisation. Les grands génies ont rarement improvisé. Si l'on rencontre quelquefois dans de beaux ouvrages de ces parties dans lesquelles la conception, l'arrangement et l'exécution ont marché comme de concert, ces parties sont en petit nombre et se comptent facilement, même chez les hommes privilégiés. Eh quoi! improviser, c'est-à-dire ébaucher et finir dans le même temps, contenter l'imagination et la réflexion du même jet, de la même haleine, sans hésitation ni faiblesse, ce serait, pour un mortel, parler la langue des dieux comme sa langue de tous les jours! Connaît-on bien tout ce que le talent a de ressources, même pour cacher ses efforts, et qui pourra dire ce que tel passage admirable a coûté? La meilleure preuve de ce labeur persévérant dont les grands esprits gardent le secret, c'est la rareté des beaux ouvrages : elle n'est pas moins frappante dans le grand nombre de ceux qu'engendre facilement, il est vrai, une prétendue et déplorable improvisation. Tout au plus ce qu'on pourrait appeler improvisation chez le peintre serait-il la fougue de l'exécution sans retouches ni repentirs; mais sans l'ébauche,

et sans l'ébauche savante et calculée en vue de l'achèvement définitif, ce tour de force serait impossible même à un artiste comme Tintoret, qui passe pour le plus fougueux des peintres, et à Rubens lui-même. Chez ce dernier en particulier, ce travail suprême, ces dernières touches qui complètent la pensée de l'artiste ne sont pas, comme on pourrait le croire à leur force et à leur fermeté, le travail qui a excité au plus haut point la verve créatrice du peintre. C'est dans la conception de l'ensemble, dès les premiers linéaments du tableau, c'est surtout dans l'arrangement des parties qui le composent que s'est exercée la plus puissante de ses facultés; c'est là qu'il a vraiment travaillé. Son exécution, si sûre d'ailleurs et si passionnée, n'était qu'un jeu pour un homme comme Rubens, quand il s'était rendu maître de son sujet, quand l'idée, en quête d'elle-même, si l'on peut parler ainsi, était devenue claire dans son esprit.

Ces réflexions peuvent s'appliquer à cette faculté d'improviser qu'on a attribuée à Charlet à cause de son extrême facilité. Devant cette pierre entièrement blanche, sur laquelle il traçait à peine quelques points pour se reconnaître, il lui arrivait souvent de commencer son dessin par une tête ou toute autre partie, qu'il finissait presque sans y revenir. Le caractère, le mouvement, semblaient lui venir d'eux-mêmes, et il les accusait avec autant de sûreté que s'il eût rendu un modèle posé devant lui; mais était-ce bien là tout son travail et tout l'effort de sa pensée ? Ces modèles avaient effectivement posé devant lui, il les avait cherchés et découverts : il s'était attablé avec eux, il avait surpris dans leurs confidences et sur leur visage tout ce qu'il lui fallait pour donner la vie à son dessin; il ne s'était séparé de son invalide, de son cuirassier ou de son hussard

qu'après se l'être approprié en quelque sorte, et il venait résumer devant sa table ou à son chevalet tout ce qu'il avait voulu en conserver, c'est-à-dire un type plus comique et plus intéressant que l'original lui-même.

C'est le nombre vraiment extraordinaire de ses ouvrages qui a fait penser à tout le monde que Charlet improvisait. Sa vie n'a pas été bien longue, et il semble, à voir ce qu'il a laissé, qu'il ait vécu trois âges d'homme. Son pieux historien, dans un catalogue consciencieux et parfaitement raisonné, a noté le nombre de ses lithographies : un travail plus curieux peut-être eût été de compter le nombre de ses chefs-d'œuvre, qui est prodigieux. Il serait impossible de trouver la trace de ses innombrables aquarelles et de ses tableaux, qui se sont répandus dans toute l'Europe. Il y a peu d'années encore, la Bibliothèque ne contenait que de rares échantillons d'un maître si fécond et qui honore la France à si juste titre ; nous apprenons que cette lacune a été comblée en partie à la suite de la vente récente d'une riche collection.

Charlet est de la lignée de ces immortels railleurs qui s'attaquent au ridicule ou au vice plus sûrement que les prédicateurs de vertu. Qui croirait que de simples dessins puissent arriver à un comique aussi profond et résumer dans une simple feuille tout un caractère et presque toute une action? Ses figures sont si frappantes et si vraies, le point où il saisit son personnage, l'entourage qu'il lui donne, figures ou accessoires, est tellement celui qui doit faire ressortir l'idée, que je n'hésite pas à le placer, pour la peinture des caractères, à côté de Molière et de La Fontaine. Le langage dans lequel il s'est exprimé n'est pas celui de ces hommes divins ; mais son image est aussi pénétrante que leur prose ou que leurs vers. Il ne farde point,

il n'embellit point. Il est impitoyable pour l'affectation et la fausse sensibilité. Il ne prend le mot d'aucune coterie humanitaire. Encore moins a-t-il été un homme de salon : la robuste complexion de son esprit ne pouvait s'accommoder de cette singulière société qui ne vit qu'aux bougies et qui ne voit la nature qu'à travers l'Opéra, qui méprise Rubens et trouve le beau dans les poses d'une danseuse. Méconnu de ce monde factice auquel ses ouvrages n'arrivaient même pas, on a vu qu'il n'avait pas trouvé chez ce qu'on appelle le public un accueil bien sympathique [1]. Un bon nombre de belles planches sont restées chez l'éditeur sans trouver d'acheteurs. Il a cru souvent s'être trompé, et il lui arrivait de s'en prendre à lui-même autant qu'à la sottise qui l'avait dédaigné. Après la suite admirable de lithographies dans laquelle il a retracé les costumes de la garde impériale, il avait entrepris un travail analogue sur ceux de l'ancienne armée de ligne, et il avait intitulé ce recueil *la Vieille armée française.* Il en fit douze pour commencer, et au bout de trois mois il en avait vendu pour 24 francs. Déconcerté par ce mauvais succès, il s'était rendu chez l'éditeur et s'était fait apporter et ranger devant lui les pierres malencontreuses, pour les retoucher, disait-il. Au bout de quelques instants, les douze dessins étaient grattés sans pitié, et tout espoir de les conserver complétement anéanti. Les épreuves qui restent de cet essai sont d'une grande rareté, comme on peut croire, et recherchées avec empressement, ainsi que beaucoup d'autres planches effacées aussi ou abandonnées sans avoir été achevées.

Charlet n'a pas vu de discussions s'élever sur ses naïfs

1. « Le bon sens des masses est admirable, disait Charlet, mais elles se trompent presque toujours. »

chefs-d'œuvre : le public ne se doutait pas de son mérite, qui n'a été apprécié que des seuls artistes. Il leur était impossible de méconnaître cette supériorité de main et d'intelligence. Plusieurs de ceux qui se croyaient placés dans une sphère plus élevée de l'art ont applaudi à son talent sans lui faire l'honneur d'en être jaloux, et son genre en apparence restreint, dans un temps où l'on admirait avant tout l'habileté dépensée sur des toiles gigantesques, l'a sauvé des critiques aveugles ou malveillantes. Sa gloire brillerait bien vite aujourd'hui de tout l'éclat qu'elle ne peut manquer d'obtenir tôt ou tard, si ses ouvrages étaient de la nature de ceux qu'on peut retrouver dans des galeries ou des monuments. Ceux-là parlent pour l'artiste après qu'il a disparu : il n'est pas besoin que des voix émues s'élèvent pour le rappeler à la mémoire des générations qui se succèdent. Les gravures, les dessins se perdent dans les cartons des amateurs, et ne voient plus guère la lumière comme au temps où ils ont été produits et où on les trouvait exposés partout. Celui qui écrit ces lignes sait, comme tous ceux qui aiment la peinture, combien sont insuffisants de froids panégyriques ou des descriptions pour donner seulement une idée de beaux ouvrages produits par le crayon ou par le pinceau. Il aurait désiré présenter une analyse de quelques-unes de ces merveilles du génie de Charlet dans lesquelles ce grand artiste a touché si souvent au sublime de l'émotion. Il a été effrayé de son impuissance et de la difficulté d'une tâche si ingrate, et enfin complétement détourné en pensant au nombre infini de belles pièces qu'il lui eût fallu citer. Quant à cette partie du public qui ne demande pas mieux que de s'instruire sur cette gloire encore voilée, c'est lui rendre un service véritable que de la renvoyer à l'ouvrage même de M. de

La Combe; on y trouvera sur la personne de Charlet et sur ses ouvrages des informations qu'on ne peut trouver ailleurs, et qui sont le produit des recherches les plus consciencieuses. On y trouvera surtout les précieuses lettres qui donnent une idée si originale et si caractéristique de son esprit. Rabelais eût écrit ainsi, s'il eût vécu dans notre temps.

PUGET[1]

Pierre Puget[2] naquit à Marseille le 31 octobre 1622. Son père, Simon Puget, était architecte et sculpteur; les premiers objets qui frappèrent ses yeux durent donc éveiller en lui, dès ses plus jeunes ans, l'instinct des arts, qui sommeille longtemps quelquefois, et que les circonstances n'ont souvent développé qu'assez tard chez de très-grands hommes. Il eut cela de commun avec Michel-Ange, dont le père nourricier était un pauvre sculpteur; ce qui lui faisait dire qu'il avait sucé la sculpture avec le lait. De même encore que l'artiste italien, il sortait d'une famille qui avait des prétentions à la noblesse; et ce frivole avantage, qui, pour l'ordinaire, facilite au commun des hommes l'accès à beaucoup de carrières, avait été le premier obstacle que Michel-Ange avait trouvé à l'entrée de la sienne, à cause de la répugnance que ses parents éprouvaient, malgré leur

1. Extrait du *Plutarque français*, 31e livraison, librairie Langlois et Leclerc, rue de la Harpe, 81.

2. Des historiens le nomment Pierre-Paul. C'étaient les noms de Rubens. Prud'hon s'est aussi appelé Pierre-Paul.

pauvreté, pour une profession qui était alors peu différente de celle de simple ouvrier. Le père de Puget, au contraire, encouragea de toutes ses forces le penchant de son fils. Il n'eut bientôt plus rien à lui apprendre, et le plaça chez un constructeur de marine, nommé Roman, qui avait une sorte de réputation comme sculpteur d'ornements pour les navires. Les progrès du jeune Puget furent dès lors si rapides que son maître ne tarda pas à lui confier des travaux importants. Le jeune homme fut chargé de la construction et de la décoration d'une galère dont il avait lui-même fait le plan et le modèle.

Puget commença donc par être ouvrier : c'est la meilleure éducation qu'on puisse recevoir pour les arts dont la main est l'instrument ; il en résulte une pratique et une patience dans l'exécution des détails que l'on n'acquiert point au même degré dans les académies. Cependant, un talent si supérieur devait bientôt se trouver à l'étroit dans des travaux peu faits pour le captiver tout entier, et qui avaient seulement éveillé en lui les premières étincelles d'une flamme qui demandait d'autres aliments. Sa jeune imagination rêva de l'Italie et des exemples qu'il y entrevoyait : ce voyage devint donc le but de son ambition. Mais, par une bizarrerie sur laquelle les biographes ont tous glissé, nous le voyons aspirer à voir l'Italie avec le projet de devenir un grand peintre. On ne trouve rien dans l'histoire de ses premières années qui indique ce qui put donner naissance à cette subite passion ; car l'art de la sculpture en bois, dans laquelle il avait débuté, était un acheminement à la grande sculpture, qui devait un jour faire sa gloire.

L'histoire des grands artistes offre fréquemment le spectacle d'un esprit vigoureux flottant pendant de longues

années entre plusieurs partis, et même entre des vocations qui semblent opposées. Combien d'hommes célèbres ont été lents à se connaître eux-mêmes! Né pour ainsi dire en pleine sculpture, Puget, qui devait être le plus grand sculpteur de son temps, se fourvoie pendant plusieurs années et se prend pour la peinture d'un amour qui fut stérile, au moins pour sa réputation.

Parti pauvre pour son voyage et avec toute l'insouciance de la jeunesse, il fut bientôt forcé de s'arrêter faute d'argent. Il était parvenu jusqu'à Florence; mais il avait épuisé toutes ses ressources, et ne tarda pas à tomber dans le dénûment le plus complet. Sa timidité, et sans doute aussi sa fierté naturelle, l'empêchaient de tirer parti de ses talents. Déjà il s'était vu forcé d'engager son mince bagage et jusqu'à ses outils, quand le hasard lui fit rencontrer un vieux sculpteur en bois qui fut touché de sa misère et voulut bien, ne pouvant l'employer lui-même, le présenter au principal sculpteur chargé de diriger les travaux d'ornement dans le palais du grand-duc. Cet homme parut peu empressé d'abord à faire l'essai des talents de ce nouveau débarqué; il ne lui confia, pour commencer, qu'un petit panneau de boiserie dont les ornements étaient tout composés et le travail fort simple. Puget se mit à cette besogne sans mot dire, mais non sans jeter des regards d'impatience sur d'autres ouvriers employés près de lui à des ouvrages plus importants. Son essai n'ayant pas déplu, il demanda à être chargé de l'exécution d'une console d'un travail plus compliqué, et il s'en acquitta de manière à surprendre le maître, ainsi que ses compagnons. Il entreprit bientôt d'en faire un nouveau dont il voulut inventer la forme et les détails, et s'en tira avec le même bonheur. A compter de ce moment, le maître sculpteur commença à

se savoir gré de l'acquisition qu'il avait faite dans ce jeune Français, accueilli d'abord avec tant de froideur; il ne tarda pas à se l'attacher par toutes sortes de prévenances autant que par les travaux qu'il lui donna à exécuter ou à diriger. Enfin, il en fit en quelque sorte son second, voulut le loger chez lui, et chercha à le retenir de toutes les manières.

Puget avait trouvé là à vivre, mais non pas à donner l'essor à sa passion et à son génie. Il aspirait toujours au séjour de Rome. Son maître l'entretenait souvent des talents de Piétre de Cortone, avec qui il avait une sorte de liaison. Ce peintre était dans ce moment à l'apogée de sa réputation, et les discours que le Puget en entendait faire l'échauffaient du désir de lui être présenté. Tout fut mis en usage par son maître pour le retenir. L'architecte du grand-duc, qui avait fort bien compris aussi de quel avantage il était pour lui de voir à la tête des travaux de sculpture des divers palais de Florence un homme aussi supérieur au commun des ouvriers qu'il employait journellement, lui offrit inutilement une pension. Puget trouvait que son séjour à Florence n'avait été que trop prolongé : un an et plus s'était écoulé depuis qu'il s'y était arrêté, et il n'y était demeuré autant de temps que pour reconnaître en quelque sorte l'accueil et les bons offices de son patron. Il fallut donc que ce dernier lui donnât une recommandation pour un sculpteur de Rome, qui était de ses amis, et qui se chargerait de le présenter au Cortone. Muni de cette introduction, le jeune artiste, après un voyage que son impatience dut abréger, se présenta à cet ami, dans lequel il retrouva l'accueil et la cordialité de son premier maître; mais il n'en fut pas tout à fait de même auprès du peintre, qui se montra dès l'abord très-réservé

vis-à-vis de l'étranger. Cependant les dessins du jeune homme, dans lesquels il était facile de reconnaître les indices d'un talent peu ordinaire, adoucirent ses dispositions. Il changea avec lui de manières, et ne tarda même pas à l'admettre dans son atelier sur le pied de la familiarité. Puget fut ébloui de cette faveur et ne pensa qu'à s'en rendre digne par son ardeur au travail. Non-seulement il fut tout à la peinture, mais la peinture de Piétre de Cortone fut la seule bonne à ses yeux. Profitant des avis du maître et de ses exemples, il fit dans l'exécution des progrès rapides, et apprit en peu de temps tout ce qui était nécessaire pour produire des ouvrages remarquables. Enfin, ses progrès furent tels que le Cortone lui offrit de le suivre à Florence pour l'y aider dans ses travaux. C'était là pour Puget un très-grand avantage à l'entrée d'une carrière dans laquelle il ne faisait en quelque sorte que s'essayer. On montre, parmi les peintures de Piétre de Cortone dans le palais du grand-duc, des détails et même des figures entières qui sont attribués au Puget. Sans nous arrêter à en discuter le mérite ou l'authenticité, nous ramènerons Puget à Marseille, où le rappelait déjà, malgré tant de séductions bien faites pour le retenir en Italie, cet amour vraiment filial qu'il montra toute sa vie pour sa ville natale. Quoiqu'il n'eût alors que vingt et un ans (1643), sa réputation s'était étendue en Italie. Il fut sans doute impatient de faire éclater parmi les siens des talents qui lui attiraient déjà le suffrage des étrangers.

C'est à cette époque qu'il faut rapporter sa liaison avec des officiers de marine qui parlèrent de son mérite à M. de Brézé, grand-amiral, lequel voulut voir le Puget et le chargea de faire un modèle de vaisseau aussi magnifique que possible. Cette circonstance, qui le ramenait à ses

premiers travaux, lui donna l'idée de ces belles poupes ornées, à galeries superposées, que rien ne faisait soupçonner avant lui, et qui ont été depuis tant imitées en France et ailleurs. Là, son imagination eut toute carrière, et ce qu'il y déploya d'originalité et de puissance reste un de ses plus beaux titres à l'admiration. L'arsenal de Toulon conserve encore, et l'on peut voir à Paris, dans le musée maritime établi au Louvre, quelques échantillons, malheureusement en bien petit nombre, de ses travaux de cette époque. Le peu de durée des navires et les accidents de la mer ont anéanti presque tous ces chefs-d'œuvre, et le temps, en effaçant ces derniers vestiges d'un art admirable, a détruit jusqu'à l'usage de ces ornements. Depuis l'époque où Puget les mit en honneur, on y a renoncé peu à peu sous le prétexte du manque d'utilité. Il appartenait à notre siècle de les abolir tout à fait. Ces belles inventions, qui ajoutaient aux navires tant de grâce et de noblesse, ne sont plus jugées un accompagnement nécessaire de leur construction. Pourvu qu'un vaisseau flotte, marche, combatte, il importe peu qu'il frappe l'imagination par des formes majesteuses. C'est au moins le système que les ingénieurs de ce temps ont fait prévaloir. La forme piteuse et écourtée des modernes navires leur semble sans doute une grande conquête de la civilisation et d'une raison bien plus avancée que celle de nos grossiers aïeux, qui se payaient encore d'apparences extérieures.

Quoi qu'il en soit, le vaisseau dont Puget s'était occupé sur les ordres de M. de Brézé fut terminé en 1646 : on le nomma *la Reine*. La poupe représentait une série de figures allégoriques en l'honneur d'Anne d'Autriche, reine mère et surintendante de la marine. L'artiste fut en outre chargé de représenter le vaisseau dans des dessins très-achevés,

qui le montraient sous ses aspects différents. On a conservé longtemps dans sa famille une répétition de ces dessins sur vélin et d'une exécution très-précieuse. Ce détail peut servir à montrer que sa capacité, qui embrassait facilement des ouvrages gigantesques, savait descendre jusqu'aux plus minces détails de l'art.

Le hasard lui fit rencontrer dans ce temps un religieux feuillant que la reine avait chargé d'aller à Rome mesurer et dessiner les principaux ouvrages de la sculpture et de l'architecture antiques. Puget se joignit à lui et le seconda avec ardeur dans ce travail. Il s'est vanté souvent de n'avoir pas omis un seul détail intéressant au milieu de cette vaste entreprise : nouvelle preuve de cette souplesse de facultés et de cette énergie persévérante, qui est celle que tous les grands esprits ont apportée à leurs travaux en tout genre.

Pendant les cinq ou six ans qu'il consacra à ces études, il put simultanément s'adonner à la peinture. C'est à cette époque qu'il faut rapporter l'exécution de la plupart de ses tableaux, quoiqu'il soit difficile d'en assigner la date précise. De retour à Marseille en 1653, il continua de peindre, et ne tarda pas à voir ses compositions se répandre en Provence dans les églises et dans les cabinets. On cite à Aix une *Annonciation* et une *Visitation*, trois sujets dans la cathédrale de Marseille, plusieurs à Toulon et dans divers couvents. La liste de ses œuvres en peinture semble fort longue pour des productions dont aucune n'est arrivée à une grande célébrité. Le ciel voulut sans doute arrêter un si grand génie dans la fausse voie où il s'engageait avec une passion si singulière. Ce fut au moins un hasard bien heureux pour les arts que celui qui permit que Puget, interrompu au milieu de ses travaux par une maladie assez

dangereuse, fût supplié par ses proches et par son médecin lui-même d'abandonner la peinture comme funeste à sa santé. Pensons qu'il se fit, à l'aide de cette maladie ou de toute autre cause, une salutaire révolution dans les idées du grand artiste. Il se tourne tout entier vers la sculpture, qui devait enfin l'appeler à elle. On a peine à concevoir toutefois ce qui put faire penser à ses amis et à un médecin que la peinture fût un art plus pénible à exercer que la sculpture. Cet art, pour être traité surtout comme le traita Puget, qui était loin de s'y épargner, demande certes une vigueur de tempérament et même une force musculaire peu communes. Les matières rebelles et froides, l'humidité presque inévitable des ateliers placés nécessairement sur le sol même, la poussière du marbre, dangereuse pour la respiration, mille difficultés rebutantes semblent écarter de cet art plus que sérieux les natures débiles. Enfin Puget prend le ciseau, et pour nous servir de sa sublime expression, le marbre tremble devant lui [1].

Les premiers ouvrages connus, fruits de ce réveil soudain, sont les deux magnifiques cariatides de l'Hôtel de Ville de Toulon. Comme on le voit, du premier bond il avait touché la borne de son art. Ce furent aussi les premières choses qui s'offrirent aux yeux du Bernin à son arrivée en France. Cet artiste célèbre ne put s'empêcher de s'écrier, à cette vue, qu'il était surpris que le roi, ayant un sujet si habile, eût songé à l'appeler près de lui. On applaudira sans doute à une explosion de sincérité si rare. Il est permis de croire que le Bernin, dont la vanité et la présomption ultramontaine étaient excessives, se trouvait

1. « Je suis nourri aux grands ouvrages : je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi pour grosse que soit la pièce. »

(Lettre à Louvois.)

peu préparé à cette rencontre toute fortuite, et qu'il ne put contenir l'expression de ses sentiments en présence d'une œuvre aussi capitale.

La même année Puget vint à Paris. Un M. Girardin lui commanda, pour sa terre de Vaudreuil en Normandie, deux statues de huit pieds et demi. Ces ouvrages étaient en pierre de Vernon et représentaient : l'un un Hercule, l'autre un groupe de Janus avec la Terre. Le célèbre Le Pautre vit ces statues ainsi qu'un bas-relief auquel Puget travaillait en même temps.

Il fut très-frappé de cette extraordinaire vigueur, et vanta beaucoup le statuaire au surintendant Fouquet, qui était alors très-occupé des fameux embellissements de Vaux. Il fut aussitôt question d'y employer Puget pour une part considérable. Il fallut préalablement l'envoyer à Gênes pour y faire les acquisitions de marbre nécessaires. Mazarin, ayant aussi entendu parler de son mérite, lui avait envoyé, un peu après, Colbert, alors son secrétaire, afin de l'engager à travailler pour son compte, avec de très-grands avantages; mais Puget se trouvait déja lié par ses engagements avec le surintendant : il crut donc devoir refuser le premier ministre. La mauvaise grâce de Colbert, dans les relations qu'il eut par la suite avec le Puget, n'eut sans doute pas d'autre source que ce refus si simple, et dont beaucoup d'artistes n'eussent peut-être pas été capables. L'artiste partit donc sans hésiter pour l'Italie; il dut néanmoins s'arrêter quelque peu à Marseille, où on lui avait demandé des plans pour l'embellissement du Cours et de l'Hôtel de Ville. Ces projets, auxquels il mit ce zèle et l'application qu'il portait à tout, ne reçurent qu'une exécution très-incomplète.

Arrivé à Gênes, et tout en s'occupant de choisir et de

faire embarquer les blocs de marbre qu'il devait envoyer en France, il fait pour M. de Noyers sa statue de l'*Hercule gaulois*. Ce magnifique ouvrage, peu connu des artistes eux-mêmes, est placé obscurément dans une antichambre du Luxembourg. Hercule est représenté couché, avec sa peau de lion et sa massue; on voit près de lui un écusson avec des lauriers. La partie faible de cette statue est la tête, qui est vulgaire; mais rien n'égale la vigueur du torse, des bras et des jambes.

Le désir de voir ce marbre, pendant que l'artiste y travaillait encore, attira dans son atelier toute la noblesse de Gênes. L'aristocratie de cette république était encore puissante et riche; la nouvelle de la disgrâce de Fouquet, et par suite la ruine des projets qui avaient amené Puget en Italie, donna à ces nobles l'idée de le fixer près d'eux, et d'enrichir leur ville des ouvrages d'un homme si éminent. Il faut citer avant tous les autres le fameux *Saint Sébastien* placé dans une des niches du dôme de l'église de Saint-Pierre-de-Carignan. Cette figure, dans laquelle Puget semble avoir épuisé tout ce que l'art a de souplesse et d'énergie pour exprimer la nature souffrante, est un rude voisinage pour tout ce qu'on remarque auprès; et quoique cette figure soit dans des dimensions considérables, tout y est si bien proportionné que l'art disparaît en quelque sorte.

Gênes possède encore beaucoup d'autres statues du Puget : le *Saint Ambroise*, qui fait pendant au *Saint Sébastien* dans la même église, d'un caractère différent mais tout aussi grandiose; plusieurs ouvrages d'architecture; la chapelle de Saint-Louis dans l'église de l'Annonciade, ainsi que l'hôpital général de Gênes, connu sous le nom de l'*Albergo*, où l'on admire une *Assomption* également de

sa main. Ce dernier sujet lui avait été également demandé par le duc de Mantoue, et ce prince fut si satisfait de l'ouvrage qu'il fit au Puget des offres très-avantageuses, voulant se l'attacher tout à fait. Ces offres arrivèrent précisément à l'instant où l'artiste, tout échauffé d'un affront qu'il avait reçu à Gênes, avait résolu tout à coup d'abandonner pour toujours cette ville. A la suite d'une méprise, il s'était vu conduire en prison par des sbires d'une façon ignominieuse qu'il n'avait pu digérer. Tout ce que les réparations et les excuses qu'on lui fit purent obtenir, c'est qu'il n'abandonnerait pas les travaux commencés; mais il ne voulut point en entreprendre de nouveaux, toujours résolu à se rendre aux instances du duc de Mantoue. La mort de ce prince et les invitations que Colbert jugea dans ce moment à propos de lui faire de retourner en France vinrent modifier ses projets, et l'espoir de travailler pour son pays lui fut un nouveau prétexte, plus que suffisant, pour rompre tout à fait avec les Génois. Cependant les avantages qu'on lui offrait étaient bien médiocres en comparaison de ce qu'il abandonnait en Italie; car, sans parler de la construction et de la direction de plusieurs monuments importants, il était sûr d'être employé en ouvrages de sculpture pour tout le temps dont il pourrait disposer. En outre, deux familles génoises, des plus puissantes de la république, lui faisaient chacune une pension de trois mille six cents livres, en dehors du prix particulier qu'on lui donnait pour ses statues. Pour tout cela, Colbert lui offrait des appointements de douze cents écus et le nommait directeur des travaux de sculpture navale de Toulon.

Ce retour en France date de 1669. Le marbre et la pierre se reposent pendant que Puget, occupé de plans magnifiques pour l'ornement des navires, se reprend de

nouveau aux occupations de sa première jeunesse, et y porte son ardeur accoutumée. Dans son imagination germent déjà des projets de construction pour faire de Toulon une merveille d'architecture. Sur ces entrefaites, le duc de Beaufort, amiral de France, se trouvant à Toulon pour y préparer la flotte qu'il devait conduire à Candie, fait une querelle à Puget au sujet de l'avancement de son vaisseau amiral. L'artiste demande brusquement son congé, que le duc, dans la première émotion de la dispute, lui accorde avec une égale vivacité. Mais on ne fut pas longtemps à lui faire comprendre que Puget n'était pas tout à fait un ouvrier qu'on pût congédier à volonté, ni surtout qu'il fût un homme aisé à remplacer. Après les excuses et les caresses que l'amiral mit en usage pour réparer sa faute, Puget, s'étant remis à l'œuvre, acheva en peu de temps la galerie du vaisseau le *Monarque*. Le temps et les flots nous ont envié jusqu'aux vestiges de ce beau navire, le plus imposant, suivant les contemporains, qui ait été construit en France, et qui fut englouti dans l'année même où il fut lancé.

Le Puget devait éprouver à cette époque un chagrin plus violent que la perte de ce bel ouvrage. Nous avons parlé tout à l'heure de ses plans pour l'embellissement de Toulon. Le plus important, celui auquel il avait attaché toute sa gloire, était celui d'un arsenal construit dans des dimensions et avec des accessoires dignes du lieu et de la destination du monument. On aura peine à croire que ce fut la sotte importance que s'attribuait l'intendant de Toulon qui fit manquer absolument ce projet si cher au grand artiste. Soit que ce personnage trouvât qu'il n'avait pas été assez consulté dans les plans, soit par toute autre tracasserie, de celles que la médiocrité n'est jamais embar-

rassée de susciter au mérite, non-seulement les travaux ne furent pas exécutés, mais la partie qui s'élevait déjà dans des proportions imposantes fut détruite par un incendie, dit-on. Cet incendie, qui venait à point combler la mesure, et renverser dans son germe un projet médité de longue main et conduit jusqu'au point de l'exécution, fut pour le Puget le coup le plus sensible. Il se vit retomber dans le cercle étroit des occupations secondaires qui étaient attribuées à sa place ; et bien qu'il y eût porté le zèle dont il était capable, bien qu'il eût de son propre mouvement inventé ou simplifié plusieurs machines, soit pour mâter, soit pour caréner les navires, etc., etc., il sentit avec un amer déplaisir que sa vie s'usait, sans profit pour sa gloire, dans des travaux si fort au-dessous de son mérite. Il avait, vers ce temps, commencé le *Milon*. Quoiqu'il en ait, à diverses reprises, interrompu l'exécution, il semble que la verve qui respire dans cet immortel ouvrage soit un effet du plaisir qu'il trouvait à y travailler dans les moments que lui laissaient les occupations stériles dans lesquelles on laissait languir le premier artiste d'un siècle qui en compta tant de remarquables. On a encore la lettre que Lebrun écrivit au Puget après le succès de ce même *Milon*, qui avait été enfin présenté au grand roi, sur la réputation qu'on avait faite à ce morceau et qui était parvenue jusqu'au premier ministre. Cette lettre fait du *Milon* les louanges qu'on eût pu faire de tout autre ouvrage louable, mais non pas celles que méritait un pareil chef-d'œuvre. Lebrun, tout-puissant à cette époque, et directeur suprême des arts, voyait son style fleurir dans la sculpture aussi bien que dans la peinture des artistes soumis à son contrôle et à son influence. Coysevox, Coustou, Girardon, etc., etc., sont bien à l'unisson de son style imposant, mais un peu mo-

notone, convenable peut-être pour des décorations dont la symétrie est un des principaux mérites. Puget, au contraire, était un de ces sujets rebelles à la routine, peu pliés à sacrifier leurs idées ; et de fait, l'*Andromède* et le *Milon*, seuls ouvrages de sa main qu'on ait vus dans les jardins de Versailles, y faisaient en quelque sorte disparate. Si l'on joint à ces deux morceaux le bas-relief d'*Alexandre et Diogène*, placé sous le péristyle qui conduit des cours aux jardins, on aura la liste complète des ouvrages sortis de son ciseau pour la décoration des maisons royales : encore ce bas-relief, par des motifs qu'on ne peut attribuer qu'à l'envie, resta-t-il enfoui dans les magasins de la couronne pendant un temps considérable. Il fallut que la clameur de quelques gens de goût, qui le découvrirent par hasard sous la poussière dont il était couvert, obtînt à grand'peine qu'il fût tiré de l'obscurité longtemps après la mort de son auteur.

Tels furent les encouragements de Colbert à un Puget, à cet homme dont la volonté créatrice animait la pierre et le marbre, sous ce règne qui éleva des montagnes de marbre et de pierre ! Et pourtant on ne fut pas avare avec lui de promesses flatteuses : une lettre curieuse de Puget, que nous avons sous les yeux [1], donne la preuve que le roi avait entendu qu'aucun ouvrage de cet homme *inimitable*, disait-il, ne pût aller à d'autres qu'à lui-même. C'est sur cette parole que le confiant artiste écrit au ministre pour lui proposer son bas-relief de la *Peste de Milan*, se faisant un devoir, dit-il, de refuser les offres qu'il avait reçues, et de ne disposer de son ouvrage qu'après l'avoir offert à Sa Majesté. Il prend même la peine de détailler dans sa

1. Elle est tirée de l'admirable collection de M. Feuillet de Conches et datée du 22 mars 1694.

lettre le nombre des figures et jusqu'à leurs intentions, qu'il explique avec une candeur remarquable; mais tout au travers de ce précieux autographe, on voit ces mots griffonnés dédaigneusement de la main d'un commis : *Qu'il se pouvait défaire de son bas-relief; que le roi n'était point en état de le prendre ni de le payer.* Cet ouvrage était le quatrième que le grand homme offrait à Louis XIV, depuis plus de vingt ans qu'il était censé travailler pour lui, et cette somme que le roi n'était pas en état de payer était de six mille livres pour deux années de travail de l'artiste [1].

Le *Milon* ne fut pas présenté à Louis XIV par Puget lui-même, comme on pourrait le penser d'après plusieurs anecdotes à ce sujet. Ce fut son fils qui fut chargé de ce soin. Il recueillit pour son illustre père les éloges du roi, et aussi ceux des courtisans, qui auraient craint sans doute de manifester une opinion contraire à celle du maître. Cependant on prit soin d'effacer en quelque sorte et le triomphe et la statue. Le *Milon* se trouva placé dans un coin si reculé et si abandonné du petit parc, qu'il y était comme en exil. Ce fut le roi lui-même qui le tira de ce honteux abandon pour le faire placer à l'entrée de l'allée royale, où il se trouvait encore il y a peu d'années, quand enfin on jugea à propos de le soustraire, après plus d'un siècle et demi, aux injures de l'air et de l'humidité. On ne saurait trop regretter que la même mesure ne se soit pas étendue à l'*Andromède*, qui reste encore exposée aux mêmes inconvénients, et qui sera bientôt entièrement

1. Puget reçut du roi à sa présentation, qui eut lieu vers la fin de sa vie, une médaille en or sur laquelle on lisait : *Felicitas publica*. C'est à cet acte de munificence dérisoire que se réduisirent, après les trois ouvrages que nous avons mentionnés, les promesses de Louis XIV.

détruite dans cette place redoutable, sous ces arbres qui distillent la pluie sur le groupe entier, qui en est depuis longtemps tout défiguré.

Ce dernier groupe d'*Andromède* et du *Persée* ne fut placé à Versailles que deux ans plus tard, en 1685. Le ministre, voyant le succès du *Milon*, avait demandé au Puget s'il avait quelque autre ouvrage semblable en train d'exécution, et le statuaire avait proposé l'*Andromède*, qui était alors presque terminée. C'est à cette occasion, et en réponse à la lettre de Louvois, qu'il lui écrivait pour lui détailler les projets qu'il eût désiré exécuter pour Versailles. Son imagination échauffée ne voit que colosses et prodiges, et ces prodiges eussent été réalisés sans peine par cet homme extraordinaire. Mais on concevra facilement qu'en présence de cette armée d'envieux et de rivaux qui se disputaient les faveurs du ministre, il dut voir s'envoler en fumée des rêves si magnifiques. Il avait imaginé, entre autres choses, de placer au milieu du canal de Versailles une statue gigantesque de trente-huit à quarante pieds de haut, posée sur des rochers et entourée de Tritons, de Sirènes et d'animaux marins. Il eût de la sorte dignement complété la perspective de la grande allée, qui, par la manière mesquine dont elle se termine, est loin de répondre à la majesté de son entrée. Je passe sous silence ses autres inventions, ainsi que la lettre elle-même, qui m'entraîneraient hors des bornes d'une simple biographie.

Pendant qu'on plaçait l'*Andromède* à Versailles, la ville de Marseille demandait au roi de lui dresser une statue équestre en bronze. La ville avait jeté les yeux sur le Puget pour l'exécution de ce monument, et à cette nouvelle, ses amis de Gênes lui avaient envoyé un très-beau cheval pour lui servir de modèle. Les échevins avaient paru charmés

de ses plans et de l'esquisse de la statue. L'emplacement était arrêté; on devait accompagner la figure du roi de constructions dont l'ensemble était également confié au Puget. Déjà on avait fait élever un atelier pour la fonte de la statue. Le malheur voulut qu'un des échevins se montrât tout à coup opposé au projet. Il demandait la suppression de la plus grande partie des bâtiments, sur des motifs qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous, mais en réalité parce que ces bâtiments masquaient sa maison et lui cachaient une partie de la décoration de la place. Cet homme avait eu en outre l'impudence de demander au Puget de lui faire gratis deux statues qu'il désirait pour sa maison de campagne. Puget avait traité et ses demandes et ses critiques comme il le devait. Il en résulta que la seule voix de ce magistrat subalterne eut assez de poids dans les décisions de l'Hôtel de ville pour faire rompre avec le Puget tous les marchés et engagements relatifs au monument projeté, et, sans aucun ménagement, en accorda à l'instant tous les travaux à un sculpteur médiocre de Marseille, nommé Clérion, qui offrait un rabais dans les frais de l'entreprise.

On peut juger de l'indignation de Puget; celle de tous les hommes honnêtes et de tous les gens de goût ne lui fut point une consolation suffisante après un aussi cruel désappointement. Cette nouvelle insulte lui rappelait trop amèrement son premier échec à Toulon, quelques années auparavant, qui avait eu des causes à peu près semblables. Un cruel découragement devait accompagner la ruine de si vastes espérances chez un homme qui se trouvait à ce moment de la vie où le cours naturel des choses n'invite que de reste à la retraite. Le voyage que fit l'artiste à Paris, à la suite des dégoûts qu'il avait essuyés, fut loin

de calmer son irritation. Il était venu suivre de nouveau les sollicitations qu'il avait à plusieurs reprises adressées au ministre au sujet de la médiocrité du prix dont on avait payé le peu d'ouvrages qui lui avaient été demandés. Il alla voir un jour Le Nôtre, alors intendant des bâtiments, qui voulut le promener dans les jardins de Trianon et de Versailles. Plusieurs courtisans l'entretenaient de ses ouvrages, et particulièrement de ce projet du monument de Marseille, qui avait été pour lui un si rude coup. A ce propos, et sur les plaintes auxquelles Puget donnait un libre cours avec une franchise peu ordinaire à la cour, Mansart, qui était présent, s'était permis de lui dire que, si lui, Puget, consentait à faire le travail pour le prix dont on était convenu avec Clérion, il se faisait fort de le lui faire obtenir de préférence. Puget, justement piqué de la comparaison, lui avait dit qu'on pouvait mettre un homme comme lui en parallèle avec des Algarde et des Bernin, mais non pas avec des Clérion. En aucun temps et devant qui que ce fût, Puget n'avait consenti à se voir ravaler au-dessous de l'estime qu'il croyait lui être due. Louvois se récriait fort sur le prix, cependant fort modique, qu'il réclamait pour ses ouvrages; et, à propos d'une de ces sommes, le ministre lui dit que c'était la paye d'un général d'armée : « Vous avez beaucoup d'officiers dont vous pouvez faire des généraux, avait résolûment dit l'artiste, mais vous n'avez en France qu'un Puget. »

Toutes ces façons ne devaient pas avancer beaucoup ses affaires. Il le sentit au bout de peu de mois et retourna à Marseille sans avoir rien obtenu. On ne fit aucun droit à ses justes réclamations. Quand il avait envoyé le bas-relief d'*Alexandre*, il avait en vain représenté qu'après tant de promesses, *le Milon*, *l'Andromède* et ce dernier ouvrage

étaient les seuls que le roi eût voulus de lui pendant les vingt-trois ans qui s'étaient écoulés depuis qu'on l'avait tiré de Gênes, où son talent recevait au contraire tout l'emploi dont il était capable. On lui avait payé pour *l'Andromède* quinze mille livres, et il apportait la preuve que l'achat du marbre, son transport à Marseille, le salaire des ouvriers, et enfin la conduite jusqu'à Paris avaient absorbé plus des trois quarts de la somme : ses autres ouvrages avaient été payés à proportion.

Que dire de l'indifférence de ces Colbert, de ces Louvois, de la mesquinerie de Louis XIV, de la basse envie de tant de rivaux avides, si ce n'est que l'histoire de Puget est celle de presque tous les hommes qui lui ont ressemblé? Puget a vu son mérite méconnu; ou plutôt, en lui accordant des louanges qui ne coûtaient rien, on fatiguait son talent dans d'obscurs emplois. A partir de son retour à Marseille vers 1692, on ne cite guère de lui, comme ouvrage de sculpture, que son bas-relief de *Saint Charles Borromée*, celui-là même qui fut refusé par Louvois; encore mourut-il sans y donner la dernière main. Il s'était construit à Marseille une maison qui existe encore en partie. Il a fait en outre, dans la même ville, plusieurs constructions qui datent des derniers temps de sa vie; quelques-unes ne furent point achevées par lui; l'église des Capucins, celle de la Charité, furent terminées par son fils François Puget. En 1673, il avait sculpté un très-bel écusson aux armes de la ville, supportées par des figures d'enfants. Ce morceau remarquable avait été cédé par lui aux échevins pour un prix à peine égal à celui de ses déboursés. On cite encore sa Halle aux Poissons, qui a conservé le nom de *Halle Puget*.

Ce grand homme mourut dans sa ville natale, le

2 décembre 1694, à l'âge de soixante-douze ans. Aucun monument n'y rappelle sa mémoire. A peine a-t-on respecté sa maison, fruit de ses épargnes et des loisirs de sa retraite. Au lieu de la consacrer en quelque sorte comme l'asile où le grand artiste se consolait, au milieu de sa famille et de ses travaux, des persécutions qui le troublèrent presque sans cesse, on l'a défigurée par le voisinage d'échoppes et de masures qui la dégradent. A peine y peut-on lire encore cette mélancolique inscription que Puget y avait tracée en la terminant : *Nul bien sans peine;* et cette autre plus triste encore, et qui est comme le cri de son âme après les fatigues de sa vie : *Salvator mundi, miserere nobis!*

Le nom du Puget est l'un des plus grands noms que présente l'histoire des arts. Il est l'honneur de son pays, et, par une bizarrerie remarquable, l'allure de son génie semble l'opposé du génie français. De tout temps, sauf de rares exceptions, parmi lesquelles Puget est la plus brillante, la sagesse dans la conception et l'ordonnance et une sorte de coquetterie dans l'exécution ont caractérisé le goût de notre nation dans les arts du dessin. Au rebours de ces qualités, Puget présente dans ses ouvrages une fougue d'invention et une vigueur de la main qui approchent de la rudesse, et qui durent étonner dans son temps plus qu'elles ne feraient au nôtre. Aussi l'espèce de disgrâce qu'il subit pendant sa longue carrière doit-elle être attribuée en grande partie à cette opposition qu'il offrait avec la manière des artistes ses contemporains, manière qui flattait le goût général. C'est précisément ce contraste qui le fait si grand aujourd'hui : aux yeux de la postérité, il efface tout ce que son époque a produit et admiré.

FRAGMENTS

SUR

LE BEAU, L'IDÉAL ET LE RÉALISME[1]

Ils croient qu'ils ont fait le beau quand ils ont répété à satiété les nez droits, les draperies en tuyaux de l'antique. Quelle inspiration peuvent-ils mettre dans ces éternelles contrefaçons? Comment n'y aurait-il qu'une manière d'être beau? L'imagination des hommes de tous les temps et de toutes les latitudes sera-t-elle enchaînée à l'admiration unique de ces types? Ils sont sublimes, d'ailleurs; ce que je réprouve, c'est l'imitation aveugle.

Si Silène est beau, le Faune est beau, le Socrate est beau. La tête de Socrate dans l'antique est divine avec un nez épaté, un grand front bombé, point de cheveux, une bouche lippue, de petits yeux. Encore, le Silène, le Faune et tant d'autres figures de caractère sont-elles de la pierre dans l'antique. On concevra facilement que la pierre, le bronze, le marbre, demandent, dans l'expression des dé-

1. Tout ce qui suit est publié ici pour la première fois.

tails, une certaine sobriété, qui est de la roideur et de la sécheresse quand on l'imite en peinture. Ce dernier art qui a la couleur, l'effet, qui se rapproche davantage de l'imitation immédiate, admet des détails plus palpitants, moins conventionnels.

Le beau est-il ce sentiment qui nous saisit à la vue d'un tableau ou d'une estampe de Rembrandt, ou d'une scène de Shakespeare, quand nous disons : Que c'est beau! Ou serait-il ce sentiment que nous éprouvons en voyant les nez droits, les draperies correctes de Girodet, de Gérard, etc., etc. ? En un mot, y a-t-il une recette pour faire le beau? Les écoles donnent ces recettes, mais n'enfantent point d'ouvrages qui fassent dire : « Que c'est beau ! »

Rubens a fait le beau quand il a peint ses apôtres de *la Pêche miraculeuse*, ce saint Pierre aux mains rudes auquel le Christ dit : « Laisse là tes filets, et suis-moi : je te ferai pêcheur d'hommes. » Je défie qu'il ait dit cela à ces disciples si bien peignés auxquels Jésus donne l'institution. Chez Raphaël, sans l'admirable composition qui met le Christ tout seul d'un côté, les apôtres rangés ensemble en face de lui, saint Pierre à genoux recevant les clefs, genre d'effets particuliers à son génie et qui nous donne de l'admiration, il ne serait que joli, il n'aurait pas rencontré le beau. Rubens, par contre, a des lignes brisées et décousues, des draperies sans élégance jetées comme au hasard, qui déparent ses sublimes et naïfs caractères; il est plus beau par ce côté.

Que Raphaël assemble ses docteurs et ses saints dans *la Dispute du Saint-Sacrement*, rien n'est plus froid que ce qui semble se passer entre ces personnages; ils offrent chacun une pose contrastée, dont les lignes sont séduisantes sans doute, mais qui n'établissent point de lien moral

entre eux. Dans la *Cène* de Paul Véronèse, rien de pareil : je vois des hommes comme moi, de figure et de tempérament variés, qui conversent et échangent des idées, le sanguin près du bilieux, la coquette près de la femme indifférente ou distraite, enfin, des passions et la vie, chose difficile dans une scène calme et presque sans mouvement.

Le beau est-il dans ces deux ouvrages? Oui, au même degré, mais dans des sens différents. Le style est aussi fort dans l'un que dans l'autre, parce qu'il consiste dans l'originalité des qualités propres à chacun des deux peintres. On imitera certains procédés pour redresser les nez, ajuster les draperies, balancer les lignes, sans atteindre le moins du monde le charme et la noblesse d'idées de Raphaël; on copiera des modèles avec leurs détails de nature ou les recherches d'effets propres à donner de l'illusion, sans rencontrer cette chaleur secrète dans l'animation des figures, ce lien de vie et de passion, cette âme qui unit les personnages de cette *Cène* de Véronèse.

Quand le peintre Decamps, qui, dans sa dernière manière, a donné dans la manie de la beauté, force son talent pour donner à ses figures du *Joseph* une idéalisation factice résultant de la pureté des lignes et de l'imitation de l'antique et des maîtres italiens, il introduit visiblement dans sa manière un élément parasite; ses personnages perdent du côté de la vie ce qu'il croit leur donner du côté de la noblesse. Rembrandt eût fait des hommes plus vrais, et l'idéal ne leur eût pas manqué davantage. La meilleure critique des personnages apprêtés du *Joseph*, c'est ce chameau du premier plan, lequel est pris et étudié sur nature. Raphaël eût fait naturellement des figures nobles et aisées, et eût fait un monstre de son invention, pour le chameau. Des hommes d'école diront : Il y a plus de fermeté de style

dans le *Joseph* que dans certains Turcs, certaines compositions faites de verve du même peintre : l'homme de goût trouvera le contraire ; là où l'artiste est tendu et recherché, il perd son cachet, son originalité, en un mot, son style ; là où il s'abandonne à sa nature telle qu'elle est, il est maître et sûr de ses moyens d'effet. Chaque homme de talent a, en lui, des types particuliers de vrai et de beau.

David a moins d'idéal que Rembrandt.

Quand Ingres disait, en voyant le prisonnier de Chilla sans en connaître l'auteur : *Voilà qui est beau*, est-ce parce qu'il y retrouvait ses principes sur la beauté ?

Quand David témoignait l'admiration la plus vive pour le *Christ en croix* de Rubens, et généralement pour toutes les peintures les plus fougueuses de ce maître, ce n'était pas à cause de la ressemblance de ces tableaux avec les statues antiques ou avec ses propres tableaux.

D'où vient le charme des paysages flamands, la vigueur et l'imprévu de ceux de Constable, l'un des plus grands paysagistes de l'Angleterre ? Qu'ont-ils de commun avec ceux du Poussin ? La recherche du style, dans certains arbres de convention des premiers plans, ne dépare-t-elle pas un peu ceux de Claude Lorrain ?

Les élèves de certaines écoles n'ont fait autre chose que de répéter sans fin les mêmes formes, non pas imitées, mais calquées sur l'antique. L'*Antinoüs*, la *Vénus*, le *Gladiateur*, etc., sont des types qu'ils reproduisent, pour ainsi dire, les yeux fermés, et comme ils sont convaincus que se permettre autre chose est un crime contre le goût, ils donnent naïvement la preuve que tout l'art de faire le beau ne consiste pour eux que dans une recette. D'autres écoles ont élevé le même préjugé en faveur de Raphaël : un peu en deçà et au delà de la manière de ce maître est

une infraction abominable. Ils imitent stupidement jusqu'à ses écarts et à ses fautes de dessin avec la piété d'un homme qui baise les vieilles pantoufles de son père.

Il n'y a pas de degrés dans le beau; la manière d'être beau seule diffère. Ses goûts particuliers, et non *le goût*, décident des préférences, dans ce qui est le beau bien entendu.

Albert Dürer, Holbein, les maîtres allemands en général, les Lucas de Leyde, Hemling, parmi les Flamands primitifs, avec leurs figures souvent piteuses, maigres, contournées, fourmillent de beautés. Les élèves modernes et prétendus imitateurs du beau antique, si sûrs de leurs principes sur le beau, et qui le mesurent une toise à la main, ne contiennent pas une parcelle de la vraie beauté, de celle qui s'adresse à l'âme en passant par les yeux.

J'ai dit ailleurs que David avait moins d'idéal que Rembrandt, malgré sa correction et son affectation des formes antiques. Chose singulière, dans plusieurs de ses portraits, il est aussi idéal que Raphaël, avec plus de fidélité dans l'imitation. Son portrait du pape est d'une idéalité frappante : toute l'âme du personnage, toute sa résignation respirent dans ses traits. Le portrait de Mme V****, qui est peut-être le chef-d'œuvre de David, est la plus noble figure qu'on puisse imaginer, et il n'a fait que traduire exactement le naturel. Les systèmes absolus sont toujours absurdes dans les choses de sentiment. Qui cacherait dans *les Thermopyles* la figure du jeune homme qui attache ses sandales, ne trouverait dans tout ce tableau que le travail d'un homme d'école, et non celui d'un homme de génie. Cette seule figure, au contraire, une des plus parfaites que la peinture ait produites, est dans le véritable esprit de l'antique, et non pas dans le système d'imitation étroite des

statues, qui dépare presque tous ses ouvrages. La vieille femme dans *les Sabines*, les enfants, la femme qui élève en l'air un enfant au maillot, etc., sont des lueurs du même genre qui placent David très-haut. Il n'y a rien de plus idéalement conçu, chez aucun maître ancien ou moderne, que la figure de Socrate dans le tableau de la *Mort de Socrate :* elle est vraiment divine; rien non plus la tête, le corps, les jambes dont on a détaché les chaînes au moment où, par un geste d'une admirable noblesse, il va saisir la coupe qui doit l'affranchir tout d'un coup des liens mortels, mais aussi des atteintes de l'envie, des basses passions, de toute la fange terrestre. Que l'Académie se retrouve çà et là dans les autres figures, que la peinture soit froide, la couleur rêche et crue, ce sont de grands inconvénients sans doute : peut-être les agréments qui manquent là, tels que la grâce de l'effet, le fondu des contours, etc., sont-ils comme le miel dont il faut absolument couvrir les bords du vase. L'idée la plus forte ne perdra rien, du moins, à être ornée et habillée avec toutes les splendeurs de l'art. De là l'infériorité de David, relativement aux grands maîtres qui réunissent au charme de l'exécution la force de la conception. De là aussi le tort inexcusable de certaines écoles qui font de l'absence de toutes les qualités charmantes de la peinture une sorte de titre à l'admiration. Du moins, David était naïf dans la manière de rendre les objets ; il n'affecte nullement de faire autrement qu'ils ne sont, sous prétexte de l'autorité des vieilles fresques, comme font les ingristes dans leurs ciels couleur d'ardoise, leurs figures de briques, leur fond d'or, etc.

(Notes écrites sur un album.)

La question du réalisme se confond avec celle-ci : il faut une apparente réalité. C'est le réalisme littéral qui est stupide. Holbein, dans ses portraits, semble la réalité même, et il est sublime. La main de *l'Homme à la toque* de Raphaël est de même. Mais c'est le sentiment du peintre qui imprime ce cachet. On en trouvera la preuve dans la comparaison de ces peintures naïves, et pourtant pleines d'idéal, avec la plupart des figures de David, lequel imite autant qu'il peut, tout en embellissant, et qui n'arrive que rarement à l'idéal. Il est impossible de pousser l'imitation plus loin que dans le tableau des *Horaces*, par exemple. La jambe, le pied d'Horace, etc., sont presque serviles d'imitation : l'intention d'embellir se remarque pourtant dans le choix des formes, et ces bras, cette jambe, ne font point d'impression sur l'imagination.

Serait-il trop hasardé de dire que ce qui est idéal est ce qui va à l'idée imitée ou non ? Les formes de l'*Antiope*, les figures de Michel-Ange, et tant d'autres sublimes morceaux qui manquent d'imitation littérale, font rêver. Chez les maîtres primitifs dont nous avons parlé, l'imitation, au contraire, loin de nuire à l'effet sur l'imagination, l'augmente sans doute. Qu'est-ce donc qui va à l'âme, sans quoi il n'y a ni peintre, ni spectateur ? Le je ne sais quoi, l'inspiration mystérieuse qui donne l'âme à tout, et qui trouve les chemins secrets de l'âme.

De là la nécessité de ne prendre du modèle que ce qui sert à expliquer, à corroborer l'idée. Les formes du modèle, que ce soit un arbre ou un homme, ne sont que le dictionnaire où l'artiste va retremper ses impressions fugitives, ou plutôt leur donner une sorte de confirmation, car il doit avoir de la mémoire. Imaginer une composition, c'est combiner les éléments d'objets qu'on connaît, qu'on

a vus, avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste. Beaucoup d'entre eux, au contraire, composent avec le modèle sous les yeux, ils ôtent, ils retranchent peut-être, ou ils ajoutent, mais ils partent toujours de cet objet étranger à eux-mêmes, le modèle extérieur. Ils sont donc toujours dominés par l'ascendant de cette nature vivante qui n'a qu'à se montrer, même sans choix et sans lien avec autre chose, pour paraître séduisante. Cette manière de procéder explique l'étonnante sécheresse de certaines conceptions. Dans ces ouvrages où l'artiste a commencé par un détail sans rapport avec une idée préconçue, le malheureux ne peut plus jusqu'à la fin se sauver que par l'imitation exacte de ces détails, qui ont été l'occasion de sa mince inspiration. Sans doute, le modèle est nécessaire et presque indispensable, mais ce n'est qu'un esclave qui doit obéir à la partie de l'invention. On lui emprunte quelques détails caractéristiques que l'imagination la plus privilégiée ou la mémoire la plus fidèle ne pourraient reproduire, et qui donnent une sorte de consécration à la partie imaginée. Il va sans dire que cette manière de travailler exige la science la plus consommée, et, pour être savant, il faut la vie entière.

Quand je dis qu'il faut emprunter seulement quelques détails au modèle, on ne doit pas prendre cela d'une manière trop étroite et trop absolue; chaque organisation donne la règle du degré d'imitation. Ces Holbein, ces Hemling, sont sublimes, non pas malgré leur étonnante et exacte imitation, mais à cause d'elle. Tout dépend de l'esprit dans lequel on imite.

Tiré d'un album.

Eh! réaliste maudit, voudrais-tu par hasard me pro-

duire une illusion, telle que je me figure que j'assiste en réalité au spectacle que tu prétends m'offrir? C'est la cruelle réalité des objets que je fuis, quand je me réfugie dans la sphère des créations de l'art. Que m'importent tes personnages vrais, que je retrouve dans la rue sans me donner la peine de feuilleter ton livre? Je suis du moins le maître d'en détourner la vue, quand je les trouve sous mes pas, tandis que toi, tu m'en fais voir toute la crasse et toute la misère. (Album.)

Il existe un peintre allemand, nommé Demer, qui s'est évertué à rendre dans ses portraits les petits détails de la peau et les poils de la barbe ; ses ouvrages sont recherchés et ont leurs fanatiques. Véritablement, ils sont médiocres et ne produisent point l'effet de la nature. On objectera peut-être que c'est qu'il manquait de génie, mais le génie même n'est que le don de généraliser et de choisir. (Album.)

L'histoire même est infestée de cette passion moderne de raffiner sur tout; l'historien veut tout faire connaître de son sujet et de son héros. Il veut, à travers le voile des siècles, ressusciter des hommes en chair et en os. Il connaît leur pensée comme leur tournure, il veut approfondir ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait dans les circonstances les plus indifférentes. Il est plus romanesque en cela que les anciens, qui peignent à grands traits et qui prêtent à leurs personnages des discours d'apparat.

Extrait d'un album.

Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets, il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très-communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par

des équivalents : c'est à l'esprit qu'il faut arriver, et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir? L'aspect d'un paysage nous plaît non-seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. Le souvenir rattache le plaisir que je ressens devant un spectacle naturel à des sentiments analogues que j'ai éprouvés ailleurs ; quelquefois, il n'acquiert toute sa valeur que par le contraste que forme son charme particulier avec une situation désagréable dans laquelle je me trouvais auparavant. Celui qui veut donner à un tableau cet intérêt sans lequel il n'est rien qui puisse plaire, quand même il se bornerait à reproduire les objets tels qu'ils semblent l'être, est obligé d'y mettre, volontairement ou à son insu, une sorte d'accompagnement de l'idée principale, et cet accompagnement seul est, à l'égard de l'âme, comme un introducteur du plaisir que les objets sont censés devoir faire.

29 août 1859, Strasbourg, dans le petit jardin.

Je jouis dans ce moment même d'un plaisir délicieux. Dans le petit jardin du bon cousin, j'entends les cloches qui me ravissent, et je sens qu'une partie du plaisir que j'ai à les entendre vient de ce qu'elles me rappellent celles de la Belgique. Ma jouissance se compose donc à la fois de la situation où je me trouve et de celle que je me rappelle.

Extrait d'un album, 1er septembre, Strasbourg.

Le réaliste le plus obstiné est bien forcé d'employer, pour rendre la nature, certaines conventions de compo-

sition ou d'exécution. S'il est question de la composition, il ne peut prendre un morceau isolé ou même une collection de morceaux pour en faire un tableau. Il faut bien circonscrire l'idée pour que l'esprit du spectateur ne flotte pas sur un tout nécessairement découpé; sans cela il n'y aurait pas d'art. Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout : le bord du tableau est aussi intéressant que le centre; vous ne pouvez que supposer un ensemble dont vous ne voyez qu'une portion qui semble choisie au hasard. L'accessoire est aussi capital que le principal; le plus souvent il se présente le premier, et offusque la vue. Il faut faire plus de concession à l'infirmité de la reproduction dans un ouvrage photographié que dans un ouvrage d'imagination. Les photographies qui saisissent davantage sont celles où l'imperfection même du procédé, pour rendre d'une manière absolue, laissent certaines lacunes, certains repos pour l'œil qui lui permettent de ne se fixer que sur un petit nombre d'objets. Si l'œil avait la perfection d'un verre grossissant, la photographie serait insupportable : on verrait toutes les feuilles d'un arbre, toutes les tuiles d'un toit, et sur ces tuiles les mousses, les insectes, etc. Et que dire des aspects choquants que donne la perspective réelle, défauts moins choquants peut-être dans le paysage, où les parties qui se présentent en avant peuvent être grossies, même démesurément, sans que le spectateur en soit aussi blessé que quand il s'agit de figures humaines? Le réaliste obstiné corrigera donc dans un tableau cette inflexible perspective qui fausse la vue des objets à force de justesse.

Devant la nature elle-même, c'est notre imagination qui fait le tableau : nous ne voyons ni les brins d'herbe

dans un paysage, ni les accidents de la peau dans un joli visage. Notre œil, dans l'heureuse impuissance d'apercevoir ces infinis détails, ne fait parvenir à notre esprit que ce qu'il faut qu'il perçoive; ce dernier fait encore, à notre insu, un travail particulier : il ne tient pas compte de tout ce que l'œil lui présente; il rattache à d'autres impressions antérieures celle qu'il éprouve, et sa jouissance dépend de sa disposition présente. Cela est si vrai, que la même vue ne produit pas le même effet saisie sous des aspects différents.

Ce qui fait l'infériorité de la littérature moderne, c'est la prétention de tout rendre; l'ensemble disparaît noyé dans les détails, et l'ennui en est la conséquence. Dans certains romans, comme ceux de Cooper, par exemple, il faut lire un volume de conversation et de description pour trouver un moment intéressant; ce défaut dépare singulièrement les ouvrages de Walter Scott, et rend bien difficile de les lire; aussi l'esprit se promène languissant au milieu de cette monotonie et de ce vide où l'auteur semble se complaire à se parler à lui-même.

Heureuse la peinture de ne demander qu'un coup d'œil pour attirer et pour fixer.

Tiré d'un album.

De l'art ancien et de l'art moderne. — On ne peut assez répéter que les règles du beau sont éternelles, immuables, et que les formes en sont variables. Qui décide de ces règles, et de ces formes diverses qui sont tenues de se plier à ces règles, toutefois avec une physionomie différente? Le goût seul, aussi rare peut-être que le beau; le goût qui fait deviner le beau où il est, et qui le fait trouver aux grands artistes, qui ont le don d'inventer.

Le goût de l'archaïsme est pernicieux ; c'est lui qui persuade à mille artistes qu'on peut reproduire une forme épuisée ou sans rapport à nos mœurs du moment. Il est impardonnable de chercher le beau à la manière de Raphaël ou du Dante. Ni l'un ni l'autre, s'il était possible qu'ils revinssent au monde, ne présenteraient les mêmes caractères dans son talent. On a imité chez l'un, de nos jours, une sorte de naïveté austère, chez l'autre, ces effets simples de la fresque, où l'on se passe de l'effet et de la couleur. Singer la forme primitive du Dante, après l'Arioste, après Milton, après les grands écrivains français, n'est pas permis. Retourner à l'austérité de la fresque après Rubens et le Titien, n'est qu'un enfantillage. Libre à ceux qui imitent aujourd'hui le style de Raphaël de se croire des Raphaëls. Ce que l'on peut singer, c'est l'invention, c'est la variété des caractères, et ce qu'un homme inspiré seul peut faire, c'est de marquer de son style particulier ses ouvrages inspirés.

Note trouvée sur un cahier.

Qui dit un art dit une poésie. Il n'y a pas d'art sans un but poétique.

Le plaisir que cause un tableau est un plaisir tout différent d'un ouvrage littéraire.

Il y a un genre d'émotion qui est tout particulier à la peinture ; rien dans l'autre n'en donne une idée. Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres, etc. C'est ce qu'on appellerait la musique du tableau. Avant même de savoir ce que le tableau représente, vous entrez dans une cathédrale, et vous vous trouvez placé à une distance trop grande du tableau pour savoir ce qu'il représente, et souvent vous êtes pris par cet

accord magique; les lignes seules ont quelquefois ce pouvoir par leur grandiose. C'est ici qu'est la vraie supériorité de la peinture sur l'autre art, car cette émotion s'adresse à la partie la plus intime de l'âme. Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague, et de telle sorte que chacun, suivant son génie particulier, les comprend à sa manière, tandis que les peintres vous y transportent en réalité. Elle, comme une puissante magicienne, vous prend sur ses ailes et vous emporte devant. Elle ajoute à ce que serait le spectacle dans la nature, cet élément qui vérifie et qui choisit, l'âme du peintre, son style particulier.

Ce qui caractérise vraiment le grand poëte, le grand peintre, tout grand artiste enfin, ce n'est pas seulement l'invention d'un type frappant d'une pensée, c'est sa réalisation, sa personnification par le côté le plus énergique. C'est cette puissance d'imagination qui concentre en une conception tous les caractères, qui la fait exister réellement et prendre rang comme une créature complète.

La grandeur des maîtres de l'art ne consiste pas dans l'absence des fautes, — leurs fautes ou plutôt leurs oublis sont autres que ceux du commun des artistes. Un de ces derniers concevra un caractère assez frappant, mais il y aura dans son développement quelque chose d'artificiel qui lui ôtera la vie. L'exécution la plus soignée dans les détails ne donnera pas cette unité qui résulte de ce je ne sais quelle puissance créatrice dont la source est indéfinissable. Que d'heureuses données se sont perdues dans les mains de faiseurs, dont l'inhabile nature ne saisit qu'un coin de sa propre invention. — Une pièce commence; les personnages se posent bien, l'action marche naturellement, le spectateur sent s'ouvrir les sources de la pitié ou

de la terreur, puis tout cela se dérange et finit en fumée.

...Me demanderez-vous si cet ensemble si rare doit sortir d'une grande abondance de développement ou d'une concision énergique qui ne permette pas à l'imagination de flotter dans trop de détails. Ni l'un ni l'autre. Shakespeare nous arrête souvent par son bavardage au milieu de la pièce, mais le personnage est encore lui. Voltaire, dans ses romans, ne donne qu'une touche, mais elle peint tout l'homme. La description de la tempête de *Candide*, etc.

Les poétiques, les critiques, veulent toujours dans les ouvrages des grands maîtres attribuer à la perfection de quelques qualités secondaires ce qui est l'effet de cette faculté unique. — Ils vantent le dessin de Raphaël, le coloris de Rubens, le clair-obscur de Rembrandt. Non, mille fois non, ce n'est pas là la vérité.

Comment beaucoup de compositeurs pathétiques par la disposition et l'invention des figures, sont-ils académiques par la froideur des accessoires?

Album.

Pensées sur la peinture. — Le sublime est-il une casaque qu'on endosse? Le peintre qui fait des sujets à fracas a-t-il déjà, à cause de ce genre qu'il a préféré, un mérite sur celui qui ne peindra que des scènes champêtres? Le peintre des temps de l'empire, par exemple?...

— Nous sommes restés fanfarons avec la prétention de revenir à plus de naturel. Les romantiques modernes en littérature sont descendus jusqu'à la trivialité, et n'ont pas cessé d'être ampoulés.

— Comme Rubens est humain! Le Christ au tombeau

c'est un homme. — Ces apôtres, ce sont des pêcheurs grossiers et toujours des hommes. Censeurs ignorants, gens qui revenez d'Italie, gens de mauvaise foi ou de peu de sentiment, ne criez pas à l'ignoble, à la grossièreté.

— Le sublime, où se trouve-t-il? Ne fleurit-il que sous certaines latitudes ? Parlez aux gens qui ont été en Italie d'un autre sublime que celui-là, vous les verrez hausser les épaules de pitié ; ils vous traiteront même de Valaques et d'hommes du Nord. Et en parlant de ceci, je demanderai comme faisait Sterne à ceux qui ont été en Italie : « Un tel voyage donne-t-il ces priviléges ? »

La torpeur de l'Italie vient de l'absence d'hommes éminents, contrairement à la doctrine saint-simonienne, qui donne toute l'influence à l'époque.

— On lit dans Voltaire, à propos de l'affaiblissement de l'Espagne, qu'un auteur attribue à l'Amérique et qu'il attribue, lui, à l'absence de grands hommes :

« Les hommes, il faudra bien en convenir, sont ce que « les rois et les ministres les font être. Le courage, la « force, l'industrie, tous les talents restent ensevelis jus- « qu'à ce qu'il paraisse un génie qui les ressuscite.

« Le Capitole est habité aujourd'hui par des récollets, « et on distribue des chapelets au même endroit où des « rois vaincus suivaient le char de Paul-Émile.

— « Qu'un empereur siége à Rome, et que cet empe- « reur soit un Jules-César, tous les Romains redeviendront « des Césars eux-mêmes. »

Voltaire, *Mélanges littéraires.*

Extrait d'un album.

Il faut attribuer à la fresque le grand style des écoles italiennes. Le peintre remplace par l'idéal l'absence des détails. Il lui faut savoir beaucoup et oser encore plus. La fresque seule pouvait amener à l'exagération des Primatice et des Parmesan, dans une époque où la peinture sortant de ses langes devait encore être timide. Je crois, au reste, qu'à moins d'une organisation très-rare et bien variée, il est presque impossible de réussir également dans l'un et l'autre genre. Je ne peux me figurer ce qu'eussent été les fresques de Rubens; et les tableaux à l'huile de Raphaël se ressentent de cette hésitation qu'il a dû éprouver à y introduire des détails que la fresque ne comporte pas, qu'elle bannit même.

Note prise sur un papier à dessin.

Contraste des lignes. — En tout objet, la première chose à saisir pour le rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales; avant de poser le crayon sur le papier, en être bien frappé. Dans Girodet, par exemple, cela se trouve bien en partie dans son ouvrage, parce qu'à force d'être tendu sur le modèle, il a attrapé à tort ou à travers quelque chose de sa grâce, mais cela s'y trouve comme par hasard. Il ne reconnaissait pas le principe en l'appliquant.

*** me paraît le seul qui l'ait compris et exécuté; c'est là tout le secret de son dessin; le plus difficile est de l'appliquer comme lui au corps entier. Ingres l'a trouvé dans les détails des mains, et sans artifices pour aider l'œil; il serait impossible d'y arriver par des procédés tels que prolonger une ligne, et dessiner souvent à la vitre.

Tous les autres peintres, sans en excepter Michel-Ange et Raphaël, ont dessiné d'instinct, de fougue, et ont trouvé la grâce à force d'en être frappés dans la nature, mais ils ne connaissaient pas le secret de la justesse de l'œil.

Ce n'est pas au moment de l'exécution qu'il faut se bander à l'étude avec des mesures, aplombs, etc. Il faut de longue main avoir cette justesse qui, en présence de la nature, aidera de soi-même le besoin impétueux de la rendre, — Wilkée aussi a le secret, — dans sa position indispensable. Quand, par exemple, on a fait des ensembles avec cette connaissance de cause, qu'on sait, pour ainsi dire, les lignes par cœur, on pourrait en quelque sorte les reproduire géométriquement sur le tableau.

Pour les portraits de femmes surtout, il est nécessaire de commencer par la grâce de l'ensemble. Si vous commencez par les détails, vous serez toujours lourd. — Exemple : Ayez à dessiner un cheval fin, si vous vous laissez aller aux détails, votre contour ne sera jamais assez reculé.

Note trouvée dans un album.

On pourrait masser le paysage, en mettant pour ton local seulement le ton mat du ton transparent. Toujours en ayant égard à sa décroissance à mesure de l'éloignement dans le tableau, toucher ensuite le ton mat par-dessus. L'ébauche aurait ainsi déjà une perspective aérienne bien établie, puisque ce sont les tons transparents et reflets plus ou moins prononcés qui font venir en avant. Il faudrait dans toute espèce de tableau, dans les draperies surtout, mettre le plus possible sur le devant, les tons reflétés et transparents. J'ai vu quelque part que Rubens usait de cet artifice, bon surtout dans la peinture de décoration,

et moyen innocent d'outrer l'effet. Dans le paysage, les touches mates dans les arbres rapprochés de l'œil paraissent beaucoup plus rares; au contraire, dans les arbres éloignés, les tons transparents se noient et disparaissent.

Pensées sur l'abondance en fait d'art. — Cette stérilité n'est pas seulement un malheur pour l'art, c'est une tache au talent d'un artiste. Qu'importe, me dira-t-on, que les ouvrages de M. I..... soient rares, si chacun de ses ouvrages, considérés isolément, reste digne d'admiration? Oui, bien si les tableaux étaient plus parfaits à proportion qu'ils sont moins nombreux. Mais, loin de là; toute production d'un homme qui n'est pas abondant porte nécessairement un cachet de fatigue. Nous nous trouvons ici, comme toujours, sur une limite de chaque côté de laquelle sont des abîmes, entre le peintre qui se contente à moitié, qui gaspille son talent en mille productions imparfaites, et le peintre qui, bien qu'organisé pour produire beaucoup, pourvu par la nature d'une facilité presque toujours plus grande que celle de ses rivaux, se défie de cette facilité, hésite entre une foule d'idées, renouvelle sur chaque toile la fable de Pénélope, et se laisse arracher un ouvrage plutôt que de le déclarer fini : abus d'une qualité admirable, qui a perdu plus de peintres qu'on ne croit, qui empêche, comme je l'ai dit ailleurs, que Léonard ne soit placé à la tête de tous les peintres, et qui, de nos jours, a consommé la folie de Girodet. Or, on ne fait école qu'en offrant pour modèles de grands et de nombreux ouvrages. Dans les conditions si défavorables de notre climat et de nos mœurs, le maître qui ne peut montrer qu'un développement incomplet de sa manière n'exerce qu'une influence imparfaite.

Extrait de feuilles éparses, écrites au crayon.

De la couleur, de l'ombre et des reflets. — La loi du vert pour le reflet et du bord d'ombre ou de l'ombre portée, que j'ai découverte antérieurement dans le linge, s'étend à tout, comme les trois couleurs mixtes se retrouvent dans tout. Je croyais qu'elles étaient seulement dans quelques objets.

— Sur la mer, c'est aussi évident. Les ombres portées évidemment violettes et les reflets toujours verts, aussi évidemment.

— Ici se retrouve cette loi que la nature agit toujours ainsi. De même qu'un plan est un composé de petits plans, une vague de petites vagues, de même le jour se modifie ou se décompose sur des objets de la même manière. La plus évidente loi de décomposition est celle qui m'a frappé la première, comme étant la plus générale, sur le luisant des objets. C'est dans ces sortes d'objets que j'ai le plus remarqué la présence des trois tons réunis : une cuirasse, un diamant, etc. On trouve ensuite des objets, tels que les étoffes, le linge, certains effets du paysage, et, en tête, la mer, où cet effet est très-marqué. Je n'ai pas tardé à apercevoir que dans la chair cette présence est frappante. Enfin, j'en suis venu à me convaincre que rien n'existe sans ces trois tons. En effet, quand je trouve que le linge a l'ombre violette et le reflet vert, ai-je dit qu'il présentait seulement ces deux tons? L'orangé n'y est-il pas forcément, puisque dans le vert se trouve le jaune, et que dans le violet se trouve le rouge?

— Approfondir la loi qui, dans les étoffes à luisants, comme le satin surtout, place le vrai ton de l'objet à côté de ce luisant, dans la robe des chevaux, etc.

— Je remarque le mur en briques très-rouges qui est dans la petite rue en retour. La partie éclairée du soleil est rouge orangé, l'ombre très-violette, brun rouge, terre de Cassel et blanc.

— Pour les clairs, il faut faire l'ombre non reflétée relativement violette, et refléter avec des tons relativement verdâtres. Je vois le drapeau rouge qui est devant ma fenêtre; l'ombre m'apparaît effectivement violette et mate; la transparence paraît orangée, mais comment le vert ne s'y trouve-t-il pas? D'abord à cause de la nécessité pour le rouge d'avoir des ombres vertes, mais à cause de cette présence de l'orangé et du violet, deux tons dans lesquels entrent le jaune et le bleu qui donnent le vert.

— Le ton vrai ou le moins décomposé dans la chair doit être celui qui touche le luisant, comme dans les étoffes de soie, les chevaux, etc. Comme elle est un objet très-mat relativement, il se produit le même effet que j'observais tout à l'heure sur les objets éclairés par le soleil, où les contrastes sont plus apparents; de même ils le sont dans les satins, etc.

— Je devinai un jour que le linge a toujours des reflets verts et l'ombre violette.

— Je m'aperçois que la mer est dans le même cas, avec cette différence que le reflet est très-modifié par le grand rôle que joue le ciel, car, pour l'ombre portée, elle est violette évidemment.

— Il est probable que je trouverai que cette loi s'applique à tout. L'ombre portée sur la terre, de quoi que ce soit, est violette; les décorateurs, dans la grisaille, n'y manquent pas, terre de Cassel, etc.

— Je vois de ma fenêtre l'ombre de gens qui passent au soleil sur le sable qui est sur le port; le sable de ce

terrain est violet par lui-même, mais doré par le soleil; l'ombre de ces personnages est si violette, que le terrain devient jaune.

Y aurait-il témérité à dire qu'en plein air, et surtout dans l'effet que j'ai sous les yeux, le reflet doit être produit par ce terrain qui est doré, étant éclairé par le soleil, c'est-à-dire jaune, et par le ciel qui est bleu, et que ces deux tons produisent nécessairement un ton vert? On a évidemment vu au soleil ces divers effets se prononcer plus manifestement, et presque crûment; mais, quand ils disparaissent, les rapports doivent être les mêmes. Si le terrain paraît moins doré par l'absence du soleil, le reflet paraîtra moins vert, moins vif, en un mot.

— J'ai fait toute ma vie du linge assez vrai de ton. Je découvre un jour, par un exemple évident, que l'ombre est violette et le reflet vert.

— Voilà des documents dont un savant serait peut-être fier; je le suis davantage d'avoir fait des tableaux d'une bonne couleur, avant de m'être rendu compte de ces lois.

— Un savant trouverait sans doute que Michel-Ange, pour n'avoir pas connu les lois du dessin, et que Rubens, pour avoir ignoré celles de la couleur, sont des artistes secondaires.

Trouvées sur un petit cahier; écrit au crayon.

Pensées diverses sur la peinture. — J'éprouve, et, sans doute, tous les gens sensibles éprouvent qu'en présence d'un beau tableau, on sent le besoin d'aller loin de lui penser à l'impression qu'il a fait naître. Il se fait alors le travail inverse du littérateur; je le repasse, détail par détail, dans ma mémoire, et si j'en fais par écrit la des-

cription, je pourrais employer vingt pages à la description de ce que j'aurais pourtant embrassé tout entier en quelques instants. Le poëme ne serait-il pas, par contre, un tableau dont on me montre chaque partie, l'une après l'autre; que ce soit un voile qu'il soulève successivement?

— La peinture est un art modeste, il faut aller à lui, et l'on y va sans peine; un coup d'œil lui suffit. Le livre n'est point cela; il faut l'acheter d'abord, il faut le lire ensuite, page par page, entendez-vous bien, messieurs? et bien souvent suer pour le comprendre.

— La peinture n'a qu'un moment; mais n'y a-t-il pas autant de moments qu'il y a de détails, de phases, pour ainsi dire, dans un tableau? Quel est le but le plus souhaitable du littérateur? C'est de produire à la fin de son ouvrage cette unité d'impression que donne le tableau tout à la fois.

— Le pittoresque impose des sacrifices contre le naturel ou l'expression, de même qu'en poésie on sacrifie à l'harmonie.

— Il est difficile au poëte de rentrer dans son ouvrage; il lui est presque aussi difficile d'en sortir. La rime le poursuit hors de son cabinet, elle l'attend au coin du bois, c'est un maître qui le domine. Le tableau, au contraire, est un ami assuré auquel on donne de temps en temps une pensée, et non un tyran qui nous tient à la gorge et dont on ne peut se débarrasser.

— On voit de mauvais généraux gagner des batailles;

la chance y a autant et plus de part que le talent. On ne voit jamais de mauvais artistes faire de beaux ouvrages. A la guerre, comme dans les jeux de hasard, le savoir-faire corrige la fortune ou lui vient en aide. On parle des hasards du talent; dans les arts les artistes ont des idées heureuses, mais les bons seulement.

— Bien qu'il travaille de la main, le peintre n'est pas un chirurgien, ce n'est pas dans sa dextérité que consiste son mérite.

— On ne peut nier, cependant, qu'il y ait des sujets qui comportent l'emphase, l'oraison funèbre, par exemple, la peinture monumentale, etc.

— Dans la vue seule de sa palette, comme le guerrier dans celle de ses armes, le peintre puise la confiance et l'audace.

— Les écoles de décadence ont brillé par le dessin.

— A Cologne, — hôtel de ville, — renaissance, — petit portique en avant charmant. Je ne puis assez admirer combien nous sommes inférieurs dans les arts à tout ce qui nous a précédés. Dans tous ces ouvrages anciens, chaque époque apporte son tribut, et sans nuire à l'ensemble.

— De la prétention à être naïf. — La naïveté s'ignore. L'homme de talent croit souvent imiter pendant qu'il est original. Prudhon croyait peut-être imiter le Corrége, et il faisait d'excellent Prudhon. Tel autre imite Raphaël, et

bientôt, aussi, il fait du détestable Raphaël, du détestable Michel-Ange : et l'idéal !

— Entre autres choses, ce qui fait le grand peintre, c'est la combinaison hardie d'accessoires qui augmente l'impression. Ces nuages qui volent dans le même sens que le cavalier emporté par son cheval, les plis de son manteau qui l'enveloppent ou flottent autour des flancs de sa monture. Cette association puissante. . . . . . . car, qu'est-ce que composer ? C'est associer avec puissance.

— Sur l'importance du sujet. — Tous les sujets deviennent bons par le mérite de l'auteur. Oh ! jeune artiste, tu attends un sujet ? Tout est sujet ; le sujet c'est toi-même ; ce sont tes impressions, tes émotions devant la nature. C'est en toi qu'il faut regarder, et non autour de toi.

— Les hommes spéciaux qui n'ont qu'un genre sont souvent inférieurs à ceux qui, embrassant de plus haut, portent dans un genre une grandeur inusitée, sinon la même perfection dans les détails. Exemple : Napoléon écrivain ; Rubens et Titien dans leurs paysages.

— Dans la peinture comme dans le reste, les pédants, les gens qui affectent de certaines qualités, sont pris pour ceux qui les ont. Il y a une foule de peintres dont le contour affecté, le dessin sûr et outré, les font passer pour des dessinateurs. Oh ! Rembrandt, oh ! Murillo, oh ! divin Rubens, vous n'êtes pas des dessinateurs, pour le peuple !

Extraits d'une note écrite sur une feuille volante.

Les manières. — Les lois de la raison et du bon goût sont éternelles, et les gens de génie n'ont pas besoin qu'on les leur apprenne. Mais rien ne leur est plus mortel que les prétendues règles, manières, conventions, qu'ils trouvent établies dans les écoles, la séduction même que peuvent exercer sur eux des méthodes d'exécution qui ne sont pas conformes à leur manière de sentir et de rendre la nature.

On les condamne toujours au nom de ces manières en vogue, et non pas au nom de la raison et de la convenance. Ainsi Gros, par respect pour la manière de David, etc., etc. On en voit l'influence sur Rubens lui-même : la vue des Carrache, etc., etc. Nul doute que la manière qui est sortie de leurs écoles, manière réduite tellement en principe qu'elle est devenue pendant deux cents ans et qu'elle est encore la règle de l'exécution en peinture, n'ait porté un coup mortel à l'originalité de bien des peintres. Il est certain que l'exécution des écoles vénitiennes, écoles qui avaient poussé à la perfection toutes les parties de la couleur et du clair-obscur, a cessé complétement, à l'avénement des Carrache, des Gueulis, des Caravage, d'être le flambeau, le guide ; la manière lourde, empâtée, la peinture faite au premier coup, et partant la possibilité des savantes retouches.....

A M. BEULÉ [1].

« Monsieur le Secrétaire perpétuel et cher confrère,

« J'ai l'honneur de vous adresser quelques observations relatives au grave sujet sur lequel l'Académie des Beaux-Arts a mission de se prononcer dans ce moment, et auquel elle a déjà consacré plusieurs de ses séances; je veux parler des questions relatives à la transformation projetée du musée Napoléon III. Éloigné de Paris, je prends la liberté de soumettre à l'Académie ce résumé imparfait des idées que j'eusse été heureux de développer devant elle à cette occasion, et pour lesquelles je sollicite toute son indulgence.

« Je n'ai pas besoin de constater la peine qu'ont éprouvée tous les artistes à la nouvelle des remaniements qu'on s'est proposé de faire subir au musée Napoléon III. Cette collection, célèbre dans l'Europe entière, avait été pour nous tous, dès son apparition, un sujet d'admiration et en même temps de la plus respectueuse et de la plus sincère reconnaissance pour l'empereur, lequel avait daigné la prendre sous sa protection spéciale, en lui donnant son nom, après en avoir si libéralement doté la France.

« Il m'avait semblé, en particulier, qu'une grande partie de l'intérêt que présentait cette réunion d'objets admirables résultait de cette réunion même, et que la pensée de la réduire, sous prétexte d'en éloigner les pièces secondaires, était tout à fait contraire à l'intention évidente de son fondateur et à la destination d'un véritable musée.

1. Cette lettre a été lue à l'Académie des Beaux-Arts, dans une de ses séances, au musée Campana.

Il n'en est pas d'une semblable collection comme de celle d'un amateur passionné et exclusif, qui se plaît à n'admettre que des morceaux de choix, dont la rareté souvent constitue l'unique mérite. Une collection offerte à l'étude doit se composer non-seulement de beaux objets, mais encore de tous ceux qui, dans un ordre de mérite moins élevé, permettent toutefois de suivre et de juger les tâtonnements à travers lesquels l'art est arrivé à sa perfection.

« Rien ne saurait être plus instructif. La curieuse collection de tableaux italiens du musée Campana, que je citerai à ce sujet, a été, à mon gré, jugée superficiellement, et, pour la plus grande partie, condamnée par des personnes qui ne se sont pas suffisamment rendu compte de son importance relative et des lumières qu'elle donne sur les origines et les progrès des Écoles italiennes. Cette instruction, qui ne pouvait jusqu'à ce jour se trouver nulle part à Paris, résulte de la juxtaposition des tableaux et des comparaisons qui en ressortent naturellement. En brisant leur ensemble et en les adressant à des collections diverses, on aura détruit une réunion précieuse à ce point de vue, sans enrichir notablement les collections dans lesquelles ils auront été se perdre.

« J'ose en dire autant de la magnifique galerie des terres cuites, dans laquelle on ne peut se lasser d'admirer la grâce et la variété du génie antique. Cette variété ressort, à mon sens, d'une manière admirable, de la fréquence des mêmes motifs, répétés avec des nuances presque insensibles, mais dont l'étude donne l'idée la plus intéressante de la prédilection des anciens pour certains sujets, et en même temps de leur éloignement pour des reproductions machinales de types dans lesquels l'artiste n'eût pas introduit des différences caractéristiques, bien que légères en apparence.

« Je sais bien qu'on a fait valoir cette incroyable objection, que tant de morceaux accumulés allaient exiger pour leur exposition un espace trop considérable. Étrange objection, en effet, qui consiste à faire regretter en quelque sorte que la collection soit trop riche. Il est plus facile de trouver de la place pour un classement de peintures et de statues, que d'en découvrir et d'en acquérir un si grand nombre et de si intéressantes. C'est ce qu'avait su faire avec beaucoup de soin et de goût le marquis Campana dans ce vaste musée qui portait son nom, et auquel d'imprudentes mutilations vont enlever, en le disséminant, le nom de son récent et auguste protecteur.

« Les vases peints, les majoliques et les faïences en relief me paraissent donner lieu aux mêmes observations, et, s'il m'était permis d'ajouter à un vœu ceux que je forme pour la conservation et l'harmonie d'un ensemble si rare, ce serait d'y voir figurer les plâtres admirables que le zèle intelligent de M. Ravaisson avait réunis dans la même exposition. Je ne doute pas que, dans le cas où le musée serait maintenu, il ne s'enrichît prochainement des dons d'un grand nombre d'amateurs, jaloux d'ajouter à sa richesse et de combler ses lacunes. Il est à ma connaissance que des intentions de ce genre ont été réprimées et tenues en suspens depuis les craintes inspirées au public sur la possibilité d'un démembrement prochain.

« Je n'abuserai pas plus longtemps de l'attention de l'Académie en la retenant sur le développement d'idées que je me permets seulement d'indiquer et qui se sont sans doute présentées à elle dans ses visites au musée Napoléon III. La haute intelligence, le goût, l'expérience de tant d'hommes distingués dans toutes les branches des arts, m'assurent de l'impression qu'ils en auront rapportée

et du désir qu'ils auront de conserver à la France un dépôt si original. Déjà un précieux tribut d'admiration avait été payé à cette belle collection, et l'illustre M. Ingres avait regardé presque comme un devoir de la recommander aux lumières et à la protection de l'Académie; et je viens à sa suite, et en termes affaiblis, témoigner au moins de ma vive sympathie et de mes vœux pour la conservation du musée Napoléon III.

« Veuillez agréer, monsieur le Secrétaire perpétuel et cher confrère, l'expression de ma haute considération.

« EUGÈNE DELACROIX, membre de l'Institut. »

OBSERVATIONS SUR LES EXPOSITIONS DE TABLEAUX. — Delacroix ne se fiait pas beaucoup au goût, ou plutôt à l'impartialité des peintres, pour la manière dont ils appréciaient mutuellement leurs travaux. En 1831, il se trouvait chargé, au nom d'une société libre de peinture et de sculpture, de représenter au ministre les inconvénients qu'il y avait à s'en remettre à une commission composée d'artistes, pour la distribution des récompenses à la suite de l'exposition des tableaux, et il s'exprimait ainsi :

« C'est un fait constant que des dissidences se sont prononcées dans le sein de l'école française. Le public a vu s'établir des systèmes tout à fait divers qui préoccupent les artistes et les entraînent dans des routes opposées. Ces manières différentes d'envisager l'art ne peuvent, comme tout le monde en convient, que tourner au profit de l'art lui-même par la liberté qu'elles laissent aux talents et par la variété qu'elles introduisent dans les productions; mais leur premier résultat, en n'envisageant que les rapports des artistes entre eux, est inévitablement de les amener à

une intolérance extrême dans la manière dont ils apprécient mutuellement leurs travaux. »

Il est remarquable que même parmi les personnes qui ne sont point artistes de profession, mais qui suivent seulement avec intérêt les productions des arts, il en est peu qui ne cédassent à une inclination particulière dans le choix qu'elles pourront être appelées à faire, lorsque toutes portent dans leurs jugements une passion toute naturelle, et soutiennent avec chaleur les objets de leur prédilection.

Il y a plusieurs mois les artistes commencèrent à se réunir pour demander diverses réformes et obtenir quelques améliorations dans les branches de l'art qui les concernait; plusieurs assemblées eurent lieu, dans lesquelles il fut impossible de tomber d'accord même sur les points les plus essentiels; des résolutions étaient prises un jour par une majorité, et, le lendemain, une autre majorité que le hasard avait réunie, décidait en sens contraire. Après de nombreux tâtonnements, il arriva que deux sociétés rivales se formèrent, qui résumèrent à peu près les exigences de tous les artistes et l'esprit des travaux de chacune. Leur formation est là pour constater combien est tranchée la ligne qui les sépare. Elles présentèrent des demandes exactement différentes à la commission qui avait été nommée par le ministre de l'intérieur pour revoir les règlements de l'école des beaux-arts et dans le sein de cette commission elle-même, il est notoire que chacune des opinions fût représentée et soutenue, et les décisions y étant prises à la majorité des suffrages, ce fut le hasard du nombre qui fit triompher l'une ou l'autre.

Les soussignés ont l'honneur d'appeler particulièrement votre attention sur cet inconvénient, le plus préjudiciable de tous, celui qui résulte de l'influence passagère d'une

majorité dont les décisions sont néanmoins immuables et toujours oppressives pour l'opinion rivale.

Dans toute commission, de quelque manière qu'elle soit composée, la passion particulière qui protége le secret du vote, la chance d'une réunion plus ou moins favorablement disposée, peuvent écarter le talent et décourager à jamais les artistes dans une carrière si longue et si difficile. Les encouragements du gouvernement sont les seuls qui puissent les soutenir dans plusieurs branches de l'art. Laisser à la passion de leurs rivaux, artistes comme eux, ou à la prévention et à l'attention distraite de personnes étrangères à leur profession, le soin de juger de leurs mérites, c'est ébranler toute leur existence. Les hommes de talent et du caractère le plus élevé ne seront pas pour eux des juges moins prévenus. La conviction dans les arts est un centre religieux qui a aussi ses fanatiques plus fermes et plus profonds encore chez les hommes éminents; mais quelque respectable qu'elle puisse être, comme opinion particulière et affaire de conscience, elle ne doit point étendre son influence sur ce qui touche à des questions d'un intérêt matériel.

En s'en rapportant à l'administration pour les encouragements à donner, les soussignés ont pensé que c'était la voie qui donnait le moins d'accès à des préférences dictées par l'esprit de coterie. L'autorité ne peut que consulter la voix publique qui désigne suffisamment les hommes remarquables; son action consiste à tenir une sorte de balance entre des prétentions rivales avec toute la réserve qu'impose cette mission, et l'expérience a déjà prouvé dans plusieurs essais que son influence ne pouvait, en aucun cas, présenter autant d'inconvénients que le système des jurys et des commissions.

Les membres de la Société de peinture et de sculpture ont donc l'espoir, monsieur le ministre, que vous voudrez bien prendre en considération cette demande [1].

Sur la fréquence des expositions de tableaux. — Fragments. — On a discuté à plusieurs reprises les avantages et les inconvénients des expositions soit annuelles, soit bisannuelles. On a fait mieux : les deux systèmes ont été essayés et ont produit à peu près le même résultat quant à l'affluence de public à chaque Salon. Mais je n'ai pas entendu dire qu'on ait proposé jusqu'ici de n'ouvrir une exposition que tous les trois ans.

Il est arrivé à diverses reprises que l'intervalle écoulé d'un Salon à un autre a été de trois ans, peut-être même davantage; mais cela a tenu à des circonstances fortuites et n'a jamais été admis en principe.

Après le Salon de 1824, sous la Restauration, il n'en a été ouvert un nouveau qu'en 1827, j'ignore par quel motif, car antérieurement et même depuis l'établissement des salons en France, ils avaient toujours été espacés de deux ans en deux ans.

Après le Salon de 1827, il se rencontre encore un nouveau retard de trois ans environ. Mais entre le Salon de 1827 et celui de 1831, la révolution de 1830 s'était produite et avait contribué à une certaine perturbation. Ce n'était pas la seule cause; car, pour se conformer à l'usage ancien, et après le Salon de 1827, il eût été convenable d'en ouvrir un en 1829.

1. Il y aurait bien peut-être quelque chose à dire sur le principe : mais cette pétition, adressée à M. d'Argout, ministre de l'intérieur, était rédigée en 1831; l'époque est significative. Delacroix n'était pas heureux, et l'Académie presque tout entière se déclarait contre lui.

Voici ce qui était arrivé : l'exposition de 1827 arrivant après trois ans d'interruption, on pensa plaire au public en la prolongeant indéfiniment. Il s'écoula six mois, peut-être davantage, pendant lesquels non-seulement les tableaux restèrent exposés, mais de deux mois en deux mois de nouveaux tableaux vinrent prendre rang, de sorte que c'était chaque fois comme une nouvelle ouverture du Salon.

On verra presque toujours, après une longue interruption, se produire le même effet. Tout cela prouve que le public, privé pendant longtemps du plaisir de voir des tableaux, veut les voir le plus longtemps possible.

Les artistes aiment les expositions, etc., etc.

Sur un projet d'un dictionnaire des beaux-arts [1]. — Le titre de Dictionnaire est bien ambitieux pour un ouvrage sorti de la tête d'une seule personne et n'embrassant naturellement que ce qu'il est possible à un homme d'embrasser de connaissances. Si l'on ajoute à cela que ses connaissances sont loin d'être complètes et sont même très-insuffisantes en ce qui touche un nombre considérable d'objets importants qui ressortent de la matière traitée.....

Il est très-difficile de faire un livre; il faut classer, diviser, suivre les développements et ne pas les pousser trop loin.

Ensuite, comment faire quand on n'est pas un auteur de profession, quand on n'écrit que pour céder au besoin d'exprimer, au moment même où elles vous viennent, des idées bonnes ou mauvaises, mais surtout quand on n'a pas

1. Ces notes, à peine rédigées, étaient écrites au crayon sur des feuilles volantes.

l'habitude, devenue une partie de nous-même, d'embrasser l'ensemble en même temps que les parties séparées, de le coordonner dans un langage soutenu, avec des liaisons assez bien ménagées pour mettre en saillie tout ce qui est important, tout ce qui doit fixer l'attention du lecteur?

L'inconvénient d'un ouvrage semblable fait par une seule personne est dans les bornes nécessaires de l'esprit et des connaissances de cette personne; c'est par cet inconvénient qu'un ouvrage comme celui-ci s'écarterait du vrai principe d'un dictionnaire, qui est de donner toutes les informations qu'il est possible d'avoir sur une matière, au moment où l'ouvrage est publié. — Certes, chaque homme ne peut embrasser l'art tout entier; il est possible même, il est presque certain que ses idées ne conserveront pas, sur des matières de ce genre, une fixité qui n'appartient pas à l'intelligence d'un seul homme. En supposant qu'un ouvrage semblable ait été fait dans un âge peu avancé, il est à craindre qu'une certaine maturité due à des réflexions plus profondes, à une pratique plus réfléchie, ne modifie considérablement les choses.

On pourra donc contester le titre de dictionnaire donné à un pareil ouvrage, à défaut d'un meilleur. On l'appellera, si l'on veut, le recueil des idées qu'un seul homme a pu avoir sur un art, ou sur les arts en général, pendant une carrière assez longue. Au lieu de faire un livre où l'on aurait cherché à classer par ordre d'importance chacune des matières, etc.

Un dictionnaire, comme on les fait ordinairement, est un ouvrage qui n'appartient à personne et dont personne ne répond. De là nécessairement moins de conscience et de recherche dans chaque partie, ou bien un inconvénient

plus grand encore, celui de l'espèce de lutte qui s'établit entre les rédacteurs, relativement à l'importance que chacun d'eux peut chercher à donner aux morceaux dont il est chargé.

Il faut presque en venir à cette conclusion, que plus le dictionnaire sera fait par des hommes médiocres, plus il sera vraiment un dictionnaire, c'est-à-dire un recueil des théories et des pratiques ayant cours. De là une banalité d'aperçus complète. Un article ne pourra présenter une certaine originalité, c'est-à-dire émaner d'un esprit ayant des idées en propre, sans trancher avec ceux qui ne font que résumer les idées de tout le monde sur la matière.

Si vous risquez dans l'ouvrage d'un seul homme de ne pas vous trouver au courant de tout ce qu'on peut dire sur le sujet, en revanche vous aurez sur un grand nombre de points tout le suc de son expérience, et surtout des informations excellentes dans les parties où il excelle. Au lieu d'une froide compilation qui ne fera que remettre sous les yeux du lecteur un extrait de toutes les méthodes, etc., vous aurez celles qui ont conduit un tel homme à la perfection relative à laquelle il est arrivé. — Il n'est pas un artiste qui n'ait éprouvé dans sa carrière combien quelques paroles d'un maître expérimenté ont pu être des traits de lumière et des sources d'intérêt bien autres que ce que ses efforts particuliers ou un enseignement vulgaire, etc.

Il semble que vous trouveriez moins monstrueux une pièce de théâtre, un roman, composés par plusieurs hommes d'un certain mérite, qu'un dictionnaire destiné à présenter l'état des connaissances sur un art, je n'ai pas

dit sur une science. Dans l'ouvrage d'imagination, bien que la différence des styles soit de nature à choquer une certaine délicatesse, la conduite d'une fable qui peut être convenue entre les collaborateurs, les nuances des caractères fondées sur la connaissance des passions, qui sont toujours les mêmes, etc. — Dans l'ouvrage didactique, au contraire, les points de vue sur les mêmes choses sont très-différents, à raison de la nature des talents, etc.

Ce petit recueil est l'ouvrage d'une seule personne qui a passé toute sa vie à s'occuper de peinture.

Il ne peut donc prétendre qu'à donner sur chaque objet le peu de lumières qu'il a pu acquérir, et encore ne donnera-t-il que des informations toutes personnelles.

L'idée de faire un livre l'a effrayé. Il faut un grand talent de composition pour ne mettre dans un livre que ce qu'il faut et pour y mettre tout ce qu'il faut. Si vous avez surtout la prétention d'enseigner, la tâche est tout autrement difficile que si vous faites un ouvrage de pure imagination. Dans ce dernier, et en ne sortant pas de la donnée du caractère et en conservant une certaine logique dans l'enchaînement des situations, il y a une latitude... mais dans un ouvrage didactique... Il lui a semblé qu'un dictionnaire n'était pas un livre, même quand il était tout entier de la même main.

Chaque article séparé ressort mieux et laisse plus de trace dans l'esprit. Il semble qu'il faille, dans un traité en règle, que le lecteur fasse lui-même, s'il veut tirer quelque profit de sa lecture, la besogne que l'auteur, etc.

Point de transitions nécessaires.

L'auteur ose à peine avouer que sa paresse a été favorisée par cette manière de procéder. Artiste lui-même, plus

habile à manier les outils de son art que la plume, il a jeté des notes, non pas à la légère ni sans souci de leur portée, mais uniquement avec l'intention de communiquer les idées qu'il s'est faites sur quelques parties importantes des arts, seulement en se dispensant du travail nécessaire pour fondre ces différentes parties dans un ensemble suivi, ayant un commencement et une fin.

L'auteur a le plus grand respect pour ce qu'on appelle un livre; mais combien y a-t-il de gens qui lisent véritablement un livre? Il en est bien peu, à moins que ce ne soit un livre d'histoire ou un roman, qu'on lise de suite et complétement. On en lit des fragments; le lecteur, quand l'ouvrage en vaut la peine, finit par le refaire à son usage, de même que dans une galerie de tableaux on s'arrêtera de préférence devant certaines toiles en négligeant les autres.

Dans un ouvrage comme celui-ci, qui s'adresse surtout aux artistes, on trouvera peut-être plus d'intérêt à ne fixer l'attention que sur des objets séparés, chaque article formant comme un petit chapitre à part, plus propre à saisir l'esprit et sans les frais d'imagination accessoires pour rattacher ce point détaché à celui qui précède ou à celui qui suit. Les artistes qui ne sont pas plus lecteurs qu'ils ne sont écrivains, même quand ils seraient enclins à être l'un et l'autre, tant ils sont occupés de l'art lui-même, tant ils ont peu de temps, même pour l'exécution, trouveront plus vite matière à réflexion dans cette division, chaque article étant comme un petit chapitre à part, qui n'exige pas une longue attention.

Sans doute il serait précieux d'avoir un semblable dictionnaire écrit par des hommes tels que MM. ***.

Mais en supposant entre eux un accord ou plutôt une abnégation peu croyable, comment faire pour qu'il n'y ait pas contradiction?

Que si, au contraire, dans la réunion que nous nous plaisons à imaginer, il était possible que chacun de ces grands esprits fît l'abandon d'une partie de sa doctrine pour la conformer au plan général, l'ouvrage ne serait plus qu'un résumé amoindri des idées de chacun, sans spontanéité et par conséquent sans cette force qui porte avec elle la persuasion.

Tout le monde sait qu'il est une foule de principes dans les arts sur lesquels les écoles ne s'accordent pas plus que les médecins sur les différents systèmes de médecine.

Les gens du monde eux-mêmes pourront, dans cet arrangement, trouver un intérêt que n'eût pas présenté un ouvrage didactique suivi. Il est des questions générales qui peuvent offrir de l'attrait à des esprits étrangers à la pratique des arts.

Il y a même un certain intérêt pour eux à trouver là des définitions et des explications sur plusieurs sujets très-embrouillés jusqu'ici dans les livres faits avec les notions connues ou par des hommes étrangers à la pratique des arts. Il est beaucoup de ces objets d'une grande signification qui n'ont jamais été définis suffisamment, faute de l'avoir été par des gens de la profession.

L'auteur ne se dissimule pas que ce titre : *Dictionnaire des beaux-arts*, est bien ambitieux, encore à un autre point de vue. Il y faudrait la réunion de toutes les espèces de connaissances qu'impose un pareil titre. On a vu, dans des époques privilégiées, des hommes étonnants réunir tous les arts; ils étaient à la fois peintres, sculpteurs, archi-

tectes. Il en est, comme Michel-Ange, qui y ont joint la poésie; d'autres, comme Léonard, ont fait dans les sciences des découvertes. Ces mêmes hommes ont porté tout de suite à une perfection désespérante chacun de ces arts, dont un seul accable les forces d'un homme de nos jours, et remplit sa vie sans qu'il arrive à en avoir une expérience complète.

On s'apercevra facilement de sa discrétion en parlant des arts dans lesquels il n'est pas spécial. Il est des généralités qu'il est permis à tout le monde d'aborder, mais il se gardera de s'égarer dans.....

Il faut, à la vérité, dans l'ouvrage d'un seul homme, renoncer à cette variété d'informations complètes, ou en ayant l'air, sur tous les points traités. L'homme le plus universel est encore très-borné, sinon en capacité, au moins en connaissance. Le dictionnaire, comme on l'entend, ne comporte que des connaissances précises à cause même de leur banalité. Une réunion d'hommes distingués, qui s'occuperaient de ce travail, ne peuvent être d'accord que sur des principes ou des pratiques d'une application très-générale. Il faudrait que chacun d'eux fît le sacrifice d'une partie de sa doctrine particulière, et cette partie serait la plus vitale et la plus substantielle, la plus intéressante à coup sûr. La hauteur des vues, ou leur originalité, ne peut donc être un élément d'un dictionnaire, comme ils sont à peu près tous.

SUR LA LITTÉRATURE

Tiré d'un album.

Les artistes, en général, écrivent peu; — beaucoup d'entre eux, même parmi les hommes très-célèbres, n'avaient pas reçu une éducation suffisamment libérale, pour qu'il leur fût possible de se rendre compte par écrit du résultat de leur expérience : ils ne s'occupent guère plus de théorie que de rédaction. Les pratiques qu'ils ont apprises dans les écoles où ils ont été élevés, et celles que leur génie particulier leur rend plus familières, composent pour eux l'art tout entier. Joignez à cela la difficulté de faire, d'exprimer. Il faut classer, diviser, suivre les développements et ne pas les pousser trop loin. Comment faire un livre quand on n'est pas auteur de profession, quand on n'écrit que pour céder au besoin d'exprimer les idées au moment où elles nous viennent, mais surtout quand on n'a pas pris l'habitude d'embrasser un ensemble en même temps que les parties séparées, de les coordonner avec des liaisons assez bien ménagées pour mettre en saillie tout ce qui est importantet doit fixer l'attention du lecteur ?

L'habitude du métier est si nécessaire dans tous les arts, et cette culture incessante de l'esprit, dirigée vers un but, doit si bien accompagner le génie qui crée, que, sans elle, les lueurs les plus heureuses s'évanouissent.

Extrait d'un cahier in-8°.

Pour le peu que j'ai fait de littérature, j'ai toujours éprouvé que, contrairement à l'opinion reçue et accréditée surtout par les gens de lettres, il entrait véritablement plus de mécanisme dans la composition et l'exécution littéraire que dans la composition et l'exécution en peinture. Il est bien entendu qu'ici mécanisme ne veut pas dire *ouvrage de la main*, mais affaire de métier, dans laquelle n'entre pour rien l'inspiration. J'ajouterai même, mais pour ce qui me concerne, et eu égard au peu d'essais que j'ai faits en littérature, que, dans les difficultés matérielles que présente la peinture, je ne connais rien qui réponde au labeur ingrat de tourner et retourner des phrases et des mots, pour éviter soit une consonnance, soit une répétition. J'ai entendu dire à tous les gens de lettres que leur métier était diabolique, et qu'il y avait une partie ingrate dont aucune facilité ne pouvait dispenser. Rien de semblable en peinture; pour un véritable peintre, les moindres accessoires présentent de l'amusement dans l'exécution, et, chez lui, c'est toujours l'inspiration qui tient le pinceau. J'insiste sur ce point qu'il n'est pas question ici d'artistes ouvriers, comme est la foule des artistes.

Les gens de lettres se figurent qu'ils ne sont point des ouvriers, parce qu'ils ne travaillent point avec la main.

Aux jeux Olympiques, suivant Hérodote, il y avait un comité établi chaque fois pour exécuter, avec le plus grand

soin, les statues et les portraits aussi exacts que possible de chacun des vainqueurs dans la lutte à la course, au ceste, qu'on faisait faire aux meilleurs artistes, y compris également le pentathlète ou vainqueur dans tous les exercices; on allait jusqu'à briser celles qui ne rendaient pas parfaitement le modèle. La collection de celles qui étaient approuvées était conservée avec soin. C'est sur ces types variés de lutteurs, de coureurs, sur leurs rapports et sur leurs différences, que se modelaient les sculpteurs et les peintres dans l'invention de l'idéal des dieux et des héros.

Album.

Quoi qu'en puissent dire les littérateurs, leur art ne présente pas les difficultés du nôtre. Tout homme qui a de l'imagination et qui sait sa langue se formera dans peu à écrire; tout homme qui a quelque chose à dire le dira bien, peut-être mieux que le littérateur de profession, parce qu'il sera moins occupé de la forme et de la rhétorique de son discours que du fond et de la substance. Ne vous alarmez pas, poëtes et prosateurs; je ne vais pas pour cela rendre les Homères et les Virgiles plus communs : ce qui le prouve, c'est qu'on n'a guère vu de littérateurs exceller dans la peinture et dans la musique, quitter la classique lyre pour prendre le compas et bâtir des palais, si ce n'est peut-être l'enchanteur Orphée; mais on a vu très-souvent, et on voit à chaque instant, un peintre, un musicien, un général d'armée, devenir le plus grand écrivain de son temps, et, à mon avis, Napoléon est celui dont le style est le plus près de la chose, le plus dégagé de vains ornements, le plus homérique, dans le sens que j'attache à ce mot. J'en demande bien pardon, mais jamais Tite-Live

n'aurait fait le siége de Toulon, le 13 vendémiaire, la bataille d'Arcole et le reste de ses admirables manœuvres : après cela, nous ne pouvons plus rien supporter.

Ce qui fait aussi les bons ouvrages littéraires par des hommes qui ne sont pas littérateurs, c'est que, faisant une excursion dans cet art étranger, ils ne parlent que de ce qu'ils savent bien, tandis que le littérateur juré est très-souvent entraîné à parler de toute espèce de choses à cause de cette fluidité de langage ; cette facilité de parler élégamment sur tout leur fait aisément croire qu'ils puisent sur tout à volonté. J'en appelle à vous tous, artistes infortunés, victimes de cette intempérance de langage, justiciables, à tort ou à raison, de messeigneurs les gens de lettres. La plume a détrôné toutes les puissances, la politique elle-même lui est soumise, et l'auteur de romans, s'arrachant à ses méditations sur le cœur humain, fera, en se jouant, et pour se délasser, la critique d'un troupeau de peintres et de musiciens qui attendent de ses livres la permission de vivre.

Or, je trouve, pour ma part, que ce n'est pas un médiocre avantage pour la peinture que de n'être pas un art bavard.

MÉMOIRES DE LORD BYRON,

TROISIÈME VOLUME.

Les circonstances dans lesquelles lord Byron quittait l'Angleterre eussent été, pour un homme ordinaire, humiliantes et désastreuses. En peu de mois, il avait éprouvé toutes les amertumes dramatiques : il avait vu son foyer

profané par les descentes des gens de loi et n'avait échappé à la prison que grâce aux priviléges de son rang..... et, maintenant condamné, rejeté par le monde, il fuyait banni par la société et la toute-puissante voix de l'opinion. S'il eût été de cette classe d'êtres insouciants et sur lesquels les reproches et les injures s'émoussent, il aurait trouvé un asile dans son impassibilité. Homme sensible et d'une portée ordinaire, vaincu dans la lutte, il aurait plié sous le poids de ses souffrances et aurait perdu à jamais l'estime de soi-même, seul point d'appui sûr contre les chocs de la fortune. Mais c'était Byron, dans toute sa nature irritable et nerveuse, dans toute cette vigueur d'Achille qui se retrempe au Styx, aux prises avec les vexations les plus poignantes. Lui, si vivant pour l'applaudissement et la censure, qui défiait l'univers...... goûtant un âpre plaisir à se représenter comme le disgracié, le rejeté, le Caïn des temps modernes.

Si ses erreurs et ses faiblesses n'avaient attiré sur lui qu'une punition juste et modérée, peut-être la conscience de ses fautes eût adouci son caractère et nous n'aurions pas connu toute sa vigueur. Son âme avait des forces en réserve, des trésors d'énergie, que la douleur en arrache... ; il lui fallut faire un appel à toutes ses facultés, et nous devons à ce même instinct de résistance à l'injustice qui, le premier, éveilla son génie enfant, le développement de tout ce qu'il y avait en lui de plus grand et de plus audacieux.

Le premier aiguillon qui, tout jeune, lui tint au cœur une ambition grande, c'était sa difformité. Il a dit lui-même, par une allusion évidente à ses propres sentiments :

« La difformité est audacieuse. Il est de son essence de

dépasser le genre humain d'âme et de cœur et de se rendre égale, supérieure même à la foule. Il y a un éperon dans sa marche boiteuse qui l'aiguillonne à passer autrui, et dans ces choses qui laissent un libre accès à tous, elle s'efforce à compenser la précoce avarice d'une nature marâtre. »

Je me rappelle avoir, tout enfant, éprouvé quelque chose d'analogue. Je me suis cru très-longtemps disgracié sous plusieurs rapports. Ma maigreur, mon teint jaune, ma faiblesse apparente, jusqu'à la forme de mon nez; j'y pense en riant aujourd'hui.

4 décembre, lundi. 1843.

Schwiter me parlait aujourd'hui de la singulière bizarrerie d'un Hollandais, grand collecteur de dessins de maîtres. Wapers, le peintre belge, se trouvant à La Haye ou à Amsterdam, lieu de la résidence du quidam, et ayant entendu parler d'un admirable dessin de Raphaël, payé très-cher par ledit, eut le désir bien naturel de le voir (le dessin). Mais l'amateur avait et méritait, comme on va le voir, la réputation d'être inabordable. Mon peintre, au lieu de se faire présenter par d'autres ou de prendre, en se présentant lui-même, l'air humble d'un homme qui fait une démarche indiscrète, se lance bravement et va droit à l'ours d'une façon très-dégagée. S'étant nommé et témoignant le désir d'admirer sa collection, mon Hollandais lui tire, parmi des portefeuilles de Rembrandt, de Raphaël, et enfin de tout ce qu'il y avait de plus choisi, lui tire, dis-je, de sa bibliothèque de curieux une collection d'études et de dessins de Berghem, auxquels Wapers ne tenait guère. Cependant, après avoir admiré par politesse, toujours en vue du Raphaël, et après s'être rassasié de vaches, de

paysages, il se hasarde à aborder la grande affaire et demande effrontément à voir la merveille dont il ne manque pas de vanter la réputation. A cette brusque attaque, le Hollandais répond, avec un grand flegme, que la chose est impossible maintenant. « Dans six mois, peut-être : au surplus, je vous écrirai, dit-il, avec un sang-froid parfait. — Mais je ne fais que passer : c'est le Raphaël que je veux voir, et il ne viendra jamais plus à propos, puisque me voilà. » Point d'affaires. Mon homme refuse sèchement, et il n'en fut plus parlé. Les originaux de cette trempe ne sont pas rares vers cette latitude. Des amateurs de cette force s'assemblent de temps à autre et à des époques marquées ou solennelles, et, à travers la pipe et les pots de bière, ils se passent tranquillement ces précieuses raretés qui, sans ces occasions, ne verraient presque jamais la lumière.

— Kant, en séparant le beau de l'utile, prouve clairement qu'il n'est point du tout dans la nature des arts de donner des leçons. Sans doute, tout ce qui est beau doit faire naître des sentiments généreux, et ces sentiments excitent à la vertu ; mais, dès qu'on a pour objet de mettre en évidence un précepte de morale, la libre impression que produisent les chefs-d'œuvre de l'art est nécessairement détruite ; car le but, quel qu'il soit, quand il est connu, borne et gêne l'imagination. On prétend que Louis XIV disait à un prédicateur qui avait dirigé son sermon contre lui : « Je veux bien me faire ma part; mais je ne veux pas qu'on me la fasse. » L'on pourrait appliquer cette parole aux beaux-arts en général : ils doivent élever l'âme, et non pas l'endoctriner.

La nature déploie ses magnificences souvent sans but, souvent avec un luxe que les partisans de l'utilité appelleraient prodigue. Elle semble se plaire à donner plus d'éclat

aux fleurs, aux arbres des forêts, qu'aux végétaux qui servent d'aliment à l'homme. Si l'utile avait le premier rang dans la nature, ne revêtirait-elle pas de plus de charmes les plantes nutritives que les roses qui ne sont que belles? Et d'où vient cependant que, pour parer les autels de la divinité, l'on chercherait plutôt les inutiles fleurs que les productions nécessaires? D'où vient que ce qui sert au maintien de notre vie a moins de dignité que les beautés sans but? C'est que le beau nous rappelle une existence immortelle et divine dont le souvenir et le regret vivent à la fois dans notre cœur.

Ce n'est certainement pas pour méconnaître la valeur morale de ce qui est utile que Kant en a séparé le beau; c'est pour fonder l'admiration en tout genre sur un désintéressement absolu; c'est pour donner aux sentiments qui rendent le vice impossible, la préférence sur les leçons qui servent à le corriger.

Rarement les fables mythologiques des anciens ont été dirigées dans le sens des exhortations de morale ou des exemples édifiants; et ce n'est pas du tout parce que les modernes valent mieux qu'eux, qu'ils cherchent souvent à donner à leurs fictions un résultat utile; c'est plutôt parce qu'ils ont moins d'imagination, et qu'ils transportent dans la littérature l'habitude que donnent les affaires, de tendre toujours à un but. Les événements, tels qu'ils existent dans la réalité, ne sont pas calculés comme une fiction dont le dénoûment est moral. La vie elle-même est conçue d'une manière tout à fait poétique; car ce n'est point, d'ordinaire, parce que le coupable est puni et l'homme vertueux récompensé qu'elle produit sur nous une impression morale, c'est parce qu'elle développe dans notre cœur l'indignation contre le coupable et l'enthousiasme pour l'homme vertueux.

Les Allemands ne considèrent point, ainsi qu'on le fait d'ordinaire, l'imitation de la nature comme le principal objet de l'art; c'est la beauté idéale qui leur paraît le principe de tous les chefs-d'œuvre, et leur théorie poétique est, à cet égard, tout à fait d'accord avec leur philosophie. L'impression qu'on reçoit par les beaux-arts n'a pas le moindre rapport avec le plaisir que fait éprouver une imitation quelconque. L'homme a dans son âme des sentiments innés, que les objets réels ne satisferont jamais, et c'est à ces sentiments que l'imagination du peintre et du poëte sait donner une forme et une vie. Le premier des arts, la musique, qu'imite-t-il? De tous les dons de la divinité, cependant, c'est le plus magnifique, car il semble :

Vain jouet des humains que je pensais régir,
Il m'a fallu, traînant mes pompeuses entraves,
Être esclave du joug reçu par mes esclaves...
Vous le savez, palais, qui sous vos riches toits
Me vîtes de ma pourpre étaler tout le poids;
Et vous, larges parvis, et degrés des portiques,
Usés dans mon cortége en des fêtes publiques;
Vous, enceintes des camps, où, malheureux acteur,
Je m'offrais en spectacle au peuple adorateur;
Dites quels noirs chagrins, dévorés en silence,
Démentaient de mon front la pénible insolence;
Combien, sous les dehors de la sérénité,
D'orages menaçants mon cœur a palpité!
Parlez, ô tristes nuits! parlez, ô jours sinistres,
Sans repos consumés près d'assidus ministres!
Terres, fleuves et mers, dites combien de fois
Je vous ai traversés et j'ai changé vos lois!
Afrique, parle! Europe, as-tu quelques rivages
Que je n'aie étonnés de mes nombreux voyages?
Eh bien, de ces labeurs quels ont été les fruits?
Des troubles pour le monde et pour moi des ennuis.
Tant de peuples charmés, courant de ville en ville
Aux décorations de mon faste inutile,
Admirent du même œil mes ingrats successeurs,
De mes nobles tréteaux aujourd'hui possesseurs.

Heureux si pour tout prix, mon siècle, tu m'égales
Aux rois dont j'imitai les scènes théâtrales,
Et si je ne me perds sous tous les monuments
Des princes qu'ont vantés l'histoire ou les romans!
Ai-je assez fait déjà pour éclipser leur gloire?...
Non, non; quittons ce cloître où languit ma mémoire.
Reprenons la couronne, et que mes cheveux blancs
Frappent encor les yeux de mes rivaux tremblants.
Obtenons un triomphe à mon fils, à mon frère :
Et de l'aigle assoupi réveillons le tonnerre...
   Superbe! que dis-tu? ne te souvient-il pas
Qu'en litière traîné parmi tes vieux soldats,
Tes débiles esprits, tes forces épuisées,
Trahissant ta fortune, excitaient leurs risées?
Il était temps, hélas! de jeter ton fardeau!...
Du trône descendu, marche en paix au tombeau.

LA MORT A LA TRÉMOUILLE.

Je sais qu'à tes pareils, ma tête décharnée,
De lauriers éclatants se montre couronnée :
. . . .
. . . .
On vante mes cyprès : cependant ma présence
Hier à la retraite exhortait ta prudence :
Je t'ai glacé la nuit d'un présage odieux :
Ton chien hurlant sembla t'adresser ses adieux;
Et ton coursier, l'œil morne, et baissant la crinière:
Sent qu'il conduit son maître au bout de sa carrière.
C'en est fait : tes brassards, ta cuirasse d'airain,
Ne pourront de ma faux parer le coup certain,
Va te faire immoler... un jour ta vieille armure
Sera de ton château l'honorable parure.

Leur race, à la férule, aux verges aguerrie,
En bourdonnant essaim de mouches en furie,
Fond, murmure au parterre, et de longs farfadets,
Sont de la queue au bec transformés en sifflets :
Embouchés par les vents, une harmonie aiguë
De leurs anneaux gonflés fait vibrer l'étendue.

Trouvé sur un album.

Sur Rubens et Boileau. — La cause de l'aversion qu'inspire aux gens superficiels la manière de Rubens, vient d'abord de la force que ce sublime artiste répand partout : elle vient ensuite de cette absence de charme que l'on ne veut voir que dans la coquetterie et l'afféterie des formes. Combien est-il de gens qui jouissent de l'essence d'un talent comme celui-là ? C'est comme certaines langues rudes à l'oreille, qui ne laissent pas d'exprimer des sentiments délicats aussi bien que les plus harmonieuses. Lord Byron, qui ne trouvait dans notre langue que des consonnances sourdes et une allure monotone, appelait le français une lyre qui n'a qu'un son. Il ne concevait rien aux nuances de Racine, au nerf de Corneille.

30 août 59. Strasbourg, dans le petit jardin.

Il est bon nombre de Français, dans ce temps de prétendre au renouvellement de notre langue, qui appliquent à Boileau le jugement que Byron portait sur tous nos écrivains. Cette justesse, qui est la vraie force, cette moelle d'imagination et de bon sens n'est point pour eux poésie ni imagination. Les contrastes de mots, les surprises de style qui ne sont qu'une musique puérile ou baroque, leur cachent le vide ou l'enflure des idées dans les ouvrages contemporains. Ces ouvrages sont, en cela, comme vertus de parade, qui ne font d'illusion qu'aux étrangers qui vous voient en passant et n'ont pas le temps de vous approfondir. La solide vertu, celle de l'esprit comme celle du cœur, ne se découvre que dans le commerce journalier et assidu. Boileau est un homme qu'il faut avoir sous son

chevet, il délecte et purifie ; il fait aimer le beau et l'honnête, tandis que nos modernes n'exhalent que d'âcres parfums, mortels le plus souvent pour l'âme, et faussant l'imagination par des spectacles de fantaisie.

Copié sur une feuille volante.

— Les bouffonneries rebutent, à la vérité, dans Shakespeare, mais tout autant que son sublime outré. Il est beau par ses traits de vérité bien enchâssés, bien choisis pour l'endroit, ce qui est peut-être presque tout l'idéal. *Don Quichotte* est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre sous ce point de vue.

Homère était peut-être plus familier que nous ne pensons. Nous imitons Virgile en croyant imiter Homère; Virgile, si plein de traits admirables de sentiment, n'a pas ce je ne sais quoi de profondément humain qui nous montre, dans Homère, des hommes comme nous.

Ce devrait être plus encore dans les ouvrages modernes tels que *Don Quichotte*, dont les mœurs sont les nôtres, ce mélange des occupations vulgaires, des appétits humains de toutes sortes ; enfin, ce que j'appelle la qualité homérique, le cri de nature de la souffrance, la sueur du combattant ou du laboureur, l'atroce détail souvent poussé à l'extrême, le sang, les larmes, qui nous font des hommes. Il faut bien convenir que tout cela est à un degré inférieur chez Virgile, et seulement par reflet. Cela est encore bien moins dans nos grands tragiques ; il semblerait que presque tous, sauf de rares exceptions, l'ont fui. Voltaire surtout; Racine, qui en a le plus d'exemples, sauve par l'harmonie ce que nous trouverions trop cru dans l'image; les anciens, au contraire, faisaient, je m'imagine, servir l'harmonie à augmenter cet effet.

Il en résulte que nous sommes habitués à voir tout dans une certaine convention. Nos mœurs, plus polies, quoique nos sentiments soient aussi féroces, nous cachent la vraie vérité des objets.

A Ems, 14 juillet 18 .

Délicieuse promenade. Vivre matériellement, ce n'est pas vivre; depuis trois ou quatre jours que je suis ici, occupé à me loger, à avoir de quoi dîner, à courir après le médecin, à obtenir un verre d'eau à la source, je suis une vraie machine. Je ne vis pas; je ne suis pas en possession de mon esprit : le lieu est fort beau, et il ne me dit rien. Je fais des promenades qui seraient délicieuses pour un esprit, et qui ne sont que de l'espace pour un corps et des jambes qui se portent à l'aventure. Quelle honte pour mon âme immortelle! toute sa capacité n'est remplie que de mes querelles avec mon hôte pour avoir un lit dans lequel je puisse dormir, ou de mon indignation contre des Allemands qui ont le tort de n'être pas Français, c'est-à-dire de ne rien comprendre au jargon d'un homme tombé des nues qui ne comprend rien lui-même à leur jargon. La plupart des humains ne vivent que de cette vie-là; mais comme ils ne connaissent pas la vie de l'esprit, ils ne se sentent privés de rien, dans ces espèces de limbes où ils végètent plus voisins de l'animal que de l'homme.

Trouvé sur un album.

Radeloffe. — Tout cela était un tribut flatteur payé au génie de l'auteur. Un tribut différent et plus flatteur était celui du malade solitaire ou du célibataire négligé qui ne regrettaientplus leur solitude et oubliaient leurs souffrances,

leur délaissement et leurs chagrins secrets. Grâce à l'enchanteresse, on pourrait peut-être sans injustice comparer la lecture de ces sortes d'ouvrages à l'usage des baumes qui deviennent funestes, pris habituellement et constamment, mais dont l'effet est presque miraculeux dans certains moments de douleur et de langueur. Si ceux qui condamnent ce genre de composition indistinctement réfléchissaient sur la somme de plaisirs réels qu'il procure et de chagrins qu'il soulage, la philanthropie devrait modérer leur orgueilleuse critique et leur intolérance religieuse.

18 janvier 1856.

Ce matin, G.... me remet un paquet de mes lettres écrites anciennement à son frère Félix, mon ami. Il est facile d'y voir combien l'esprit a besoin des années pour se développer dans ses vraies conditions. Il me dit qu'il y voit déjà le même homme que je suis aujourd'hui. J'y trouve, moi, avec une certaine vivacité, plus de mauvais goût et d'impatience d'esprit; mais il faut que ce soit ainsi. Ce désaccord singulier entre la force de l'esprit qu'amène l'âge et l'affaiblissement du corps qui en est la conséquence, me frappe toujours et me paraît une contradiction dans les décrets de la nature. Faut-il y voir un avertissement, que c'est surtout vers les choses de l'esprit qu'il faut se tourner quand le corps et les sens nous font défaut? Il est du moins incontestable que ce serait là une compensation; mais combien il faut veiller sur soi pour ne pas lâcher quelquefois la bride à ces recrudescences mensongères, qui nous font croire que nous nous sentons encore jeunes ou que nous pouvons nous conduire comme si nous l'étions. Tel est le piége où tout risque de s'abîmer.

23 septembre 1854. Dieppe.

Le silence impose toujours : dans les affaires, dans les relations de toute espèce, les hommes assez sages pour se taire à propos, conservent un ascendant remarquable. Rien n'est plus difficile que cette retenue pour ceux que l'imagination domine, pour les esprits subtils qui embrassent facilement les faces diverses des choses ; ils résistent avec plus de peine au désir d'exprimer ce qu'ils éprouvent.

Le théâtre des Grecs tâchait d'émouvoir avant tout. Homère donne à ses héros toutes les passions, tous les sentiments, celui de la peur comme les autres. Le héros arrive très-résolu au combat, et il se trouve subitement glacé en rencontrant Hector ou tout autre qu'il estime supérieur à lui. Il se retire ni plus ni moins qu'un mâtin qui évite un mâtin plus vigoureux et plus hardi.

Le style c'est l'homme, c'est très-vrai; le style est l'homme quand il a un style, bien entendu. C'est le *vera incessu patuit dea.* C'est la marque, la tournure, la vue qui s'appuie fort sur un talent. C'est aussi malheureusement la partie la moins saisie par le vulgaire. De là le succès de l'imitation mesquine.

Il faut être écrivain de profession pour écrire sur ce qu'on ne sait qu'à moitié, ou sur ce qu'on ne sait pas du tout. L'homme obligé de rendre compte de tout et à tout propos ressemble à ces chevaliers errants qui sont toujours prêts à prendre en main la cause du premier venu.

Trouvé en forme de brouillon mal corrigé.

Un mariage juif au Maroc. — Les cérémonies des noces chez les juifs et chez les musulmans sont une tout autre affaire que chez la plupart des peuples européens. Rien de plus froid chez nous, rien qui indique à l'extérieur l'importance de cet acte solennel : les fiançailles, la lecture du contrat, la cérémonie à l'état civil, tout cela n'y a pas plus d'importance apparente que la première convention venue ; la bénédiction nuptiale elle-même n'a rien qui diffère essentiellement de toute autre cérémonie religieuse. Au contraire, chez les peuples orientaux, chez les juifs qui vivent sous de dures contraintes dont l'effet est de resserrer entre eux les liens qui les unissent et de conserver plus de force à leurs traditions antiques, les grands événements de la vie sont marqués par des actes extérieurs qui se rattachent aux usages les plus anciens. Le mariage surtout est accompagné de cérémonies emblématiques pour la plupart, et est une occasion de grandes réjouissances pour les parents et les amis des mariés. Les fiançailles, d'abord, se font longtemps d'avance et avec beaucoup d'apparat ; mais les noces elles-mêmes occupent plusieurs journées qui sont une suite de peines très-fatigantes pour l'épouse. Elle est vraiment la victime de tout cet appareil dont les détails sont infinis.

Pendant que la maison de ses parents est livrée à l'agitation d'un flux et reflux continuel de gens qui entrent et qui sortent en prenant part à la fête, au milieu de ces chants, de ces danses qui durent tout le jour et toute la nuit, elle est reléguée dans un appartement obscur ; tout au fond de cet appartement est un lit qui en occupe la largeur, et dans l'angle, blottie contre la muraille, la jeune épouse est enveloppée d'une grande étoffe de laine qui la

dérobe presque entièrement aux regards. Sur ce lit même se tiennent ses compagnes, ses amies parées de leurs plus beaux atours, assises et accroupies près d'elle, mais ayant l'air de ne s'en occuper aucunement.

Elle doit avoir constamment les yeux fermés et paraître insensible à tout ce qui se passe autour d'elle, de sorte qu'elle a l'air d'être la seule pour qui les réjouissances ne se fassent pas. Pendant qu'elle est ainsi juchée et comme cachée sur ce vaste lit, le reste de la chambre est souvent occupé par une table fort longue autour de laquelle s'asseyent les parents et amis, occupés à manger et à boire.

Dans la cour de la maison se presse une foule immense; les galeries supérieures, les chambres, les escaliers, sont livrés aux invités, qui se composent de presque toute la ville. A l'une de ces noces, où j'allai comme tout le monde, je trouvai le passage sur la rue et l'intérieur de la cour tellement encombré, que j'eus toutes les peines du monde à pénétrer. Les musiciens étaient adossés à l'un des côtés de la muraille, et tout le tour de la cour était, de même, garni de spectateurs. D'un côté étaient les femmes juives accroupies dans une toilette de circonstance, ayant particulièrement sur la tête une grande étoffe empesée posée en travers au-dessus d'un turban très-élevé et très-gracieux qu'elles ne mettent qu'à l'occasion des noces. Du côté opposé se trouvaient des Maures de distinction, debout ou assis, qui étaient censés honorer la noce en y assistant. On se ferait difficilement une idée du vacarme que faisaient les musiciens avec leurs voix et leurs instruments : ils raclaient impitoyablement d'une espèce de violon à deux cordes, qui est particulier à ce pays, et qui ne rend que du bruit plutôt que du son. Ils avaient aussi la guitare mauresque

qui est un instrument très-gracieux par sa forme, et dont les sons ressemblent à ceux de la mandoline. Ajoutez à cela le tambour de basque qui accompagne tous les chants. Mais ces chants, dont le mérite semble consister à être criés, sont la partie vraiment assourdissante du concert. Leur monotonie contribue aussi à les rendre fatigants.

C'est avec tout cet accompagnement-là que viennent tour à tour se produire les danseuses; je dis les danseuses, parce que les femmes seules se livrent à un exercice que, sans doute, la gravité des hommes est censée leur interdire. Toutes les personnes qui ont été à Alger connaissent cette danse qui est, je crois, commune à tous les pays orientaux, et qui serait sans doute regardée chez nous, au moins dans les sociétés qui se respectent, comme de très-mauvais goût. Comme elle consiste en postures et en contorsions que l'on prend sans presque que les pieds changent de place, on comprendra qu'il soit possible de s'y livrer dans un lieu aussi encombré qu'était cette cour ainsi remplie de curieux. Il ne faut donc qu'un très-petit espace pour chacune des danseuses, qui ne paraissent qu'une à une.

Quand l'une a fini cette courte représentation qu'elle varie suivant son goût ou son art particulier, les personnes de l'assistance qui veulent lui marquer de l'intérêt cherchent dans leur poche quelque argent destiné à récompenser les musiciens; mais il est d'usage, avant de déposer son offrande dans un plat qui est préparé à cet effet, d'aller toucher de la pièce de monnaie l'épaule de la danseuse qu'on préfère. J'ai vu de ces assistants importants donner jusqu'à des pièces d'or avec une certaine ostentation, et sans doute pour être remarqués de nous autres chrétiens.

Quand arrive la fin du dernier jour que l'épouse doit

passer sous le toit de ses parents, et avant d'aller habiter avec son mari, on la pare ; on lui met sur la tête une espèce de mitre composée d'une quantité de fichus qui s'entassent les uns sur les autres, mais de manière qu'on ne voie passer qu'une très-petite partie de chacun. Elle est placée sur une table, assise contre la muraille et aussi immobile qu'un terme égyptien. On lui tient élevées près de la figure des chandelles et des flambeaux pour que toute l'assistance jouisse à son aise de toute la cérémonie de cette toilette. De vieilles femmes font, à côté d'elle, un bruit continuel en frappant avec leurs doigts sur de petits tambours formés avec des parchemins tendus sur des espèces de pots en terre peinte de différentes couleurs. D'autres vieilles lui peignent les joues, le front, etc., avec du cinabre ou du stenné, ou lui noircissent l'intérieur des paupières avec le kohl. L'infortunée exposée à ces empressements fatigants ne peut même, chose difficile à croire, ouvrir les yeux pendant cette dernière opération, car ce serait de très-mauvais augure. On lui insinue entre les paupières fermées le petit stylet d'argent ou de bois qui sert à les teindre; enfin, elle est la patiente résignée et la victime offerte en sacrifice à la curiosité de ce public turbulent.

Au bout d'un certain nombre de pratiques qui se rattachent à sa parure, elle est enlevée de cette espèce de tribune comme on ferait d'une statue, et voici le moment de l'entraîner hors de la maison paternelle. A moitié posant sur ses pieds, à moitié soulevée par-dessous les bras, elle avance, suivie et entourée de tous les assistants. Au-devant d'elle marchent à reculons jusqu'à la demeure du mari des jeunes gens portant des flambeaux. On retrouve ici, comme à chaque pas dans ce pays, les traditions antiques. Rien

n'est singulier comme la marche de cette malheureuse qui, les paupières toujours closes, semble ne faire aucun mouvement qui naisse de sa propre volonté. Ses traits sont aussi impassibles durant cette procession que pendant tout le temps de ses autres épreuves. On m'a assuré que pour la faire manquer à ce sérieux imperturbable, on pousse la malice jusqu'à la pincer en route. Je crois qu'il est très-rare qu'on voie cette pauvre créature donner le moindre signe d'impatience ou seulement d'attention à tout ce qui se passe. C'est dans cet équipage qu'elle arrive chez l'époux où sans doute elle doit regarder comme son plus grand bonheur d'être débarrassée de tant d'assiduités.

Il se passe encore le lendemain chez l'époux une cérémonie qui m'a semblé purement religieuse, entre les mariés, le rabbin et les assistants. Celle-là, je crois, clôt toutes les autres, et doit être en conséquence la mieux venue des deux principaux acteurs.

MÉTAPHYSIQUE

Rêverie écrite sur une feuille volante.

Champrosay, 17 avril 1846.

En me promenant ce matin dans la forêt de Sénart, j'admirais un insecte à moitié mouche, à moitié papillon, tel qu'il m'a semblé n'en n'avoir pas vu encore. Je me suis demandé quelle était la nécessité d'être de cette mouche. En me baissant pour l'examiner, mes yeux se portèrent sur la terre moussue qui m'environnait; mes yeux, fixés sur un espace d'un pied carré, me firent remarquer la variété de manifestation de la matière soit minérale, soit végétale, qui composait ce petit espace : de petits lichens dans un état de mollesse gélatineuse, d'autres desséchés depuis la veille peut-être, des graminées, de petits cailloux de toutes sortes de nature; tout cela traversé par des fourmis affairées, les unes s'entr'aidant pour traîner un fardeau, les autres s'évitant ou s'arrêtant un instant et comme échangeant une nouvelle importante. Enfin, mille détails qui m'échappent à présent me firent penser au fraisier de Bernardin de Saint-Pierre et à l'im-

mensité de la nature. Il me vint dans l'idée, en voyant tout ce monde si occupé, celui-ci à sucer le calice d'une fleur, celui-là à rouler un grain de sable, tout cela ayant l'air de vivre, de se développer, de périr même pour une fin ; il me vint dans l'idée, dis-je, que pas un seul de ces êtres n'était inutile à la création ; et de là à supposer qu'il y était indispensable et qu'on n'en pouvait retrancher un atome, il n'y avait qu'un pas. En effet, l'homme étant lui-même un petit monde, et ses idées, ses travaux, se produisant dans les mêmes conditions que tout ce qui l'entoure, il est facile de remarquer que plus un ouvrage sorti de ses mains est parfait dans son ensemble, plus les parties en sont nécessaires. C'est le propre seulement des plus grands artistes de produire dans leurs œuvres la plus grande unité possible, de telle sorte que les détails, non-seulement n'y nuisent point, mais y soient d'une nécessité absolue. Comment supposer alors que l'éternel Architecte ait pu créer sans but la plus petite parcelle de matière vivante ou inanimée ?

Je continuai ma promenade : je rencontrai des fossés pleins d'eau. Des mouches ou insectes que tout le monde connaît s'y promenaient en tous sens sur leurs longues jambes, glissant et s'arrêtant brusquement sans en rider la surface. D'autres phénomènes se produisaient dans cette eau ou sur ces bords, mais toujours la même fécondité indescriptible d'existences de toutes sortes. Cette petite flaque d'eau était un miroir dans lequel se peignaient les nuages, l'azur du ciel et les arbres renversés. Je voyais au-dessous de moi ce qui se passait au-dessus : des oiseaux traverser ce tableau mouvant. Les herbes qui se penchaient sur ses bords s'y peignaient par-dessous ; et dans les parties de cette eau qui ne réfléchissaient rien à cause de l'ombre,

j'entrevoyais confusément dans la vase qui en formait le fond d'autres existences, d'autres végétaux, dont quelques-uns s'élevaient jusqu'à la surface.

Je fus averti plus loin par une odeur désagréable de la présence d'une mare à moitié desséchée et remplie de débris; il me semble que l'activité y redoublait encore. Cette infection qui me repoussait semblait au contraire un aimant pour attirer des milliers de créatures. Qu'eût-ce été, par exemple, d'un vaste champ de bataille couvert de cadavres d'hommes et d'animaux? On y eût pu voir avec des yeux de savant une foule d'espèces innombrables attirées comme des convives à un banquet; bien mieux, comme des ouvriers enrégimentés dans un vaste atelier de transformation et de résurrection.

L'industrie humaine ne perd rien, dit-on, dans nos villes, des plus vils rebuts de tout ce qui a été à notre usage : des classes entières ne vivent que de ce qui ne paraît plus propre à rien. Quelle ne doit pas être l'industrieuse activité de ces myriades d'êtres destinés par la nature à s'approprier, à transformer ce qui a fait son temps, à devenir les creusets vivants de cette refonte universelle !

— La matière retombe toujours dans la tristesse : le murmure des vents et de la mer, la longue nuit avec ses terreurs et son silence, le coucher du soleil avec sa mélancolie, la solitude, où on la rencontre, rappellent des idées noires, des appréhensions de néant, de destruction. L'enfant naît dans les larmes, il ne sait que pleurer; sa mère gémit sur sa couche, lui ouvrant la carrière des douleurs. Si l'homme s'anime dans l'action et dans la société des autres hommes, rendu à la solitude et au spectacle de sa misère et de sa faiblesse, il s'attriste, et s'attriste d'autant

plus, qu'il est d'une nature plus élevée, d'une trempe d'esprit plus délicate. La joie des festins, la conversation, le jeu, l'échange des idées, animent son œil et son âme : ses traits respirent l'enthousiasme ou la gaieté. Que son corps ploie sous la fatigue et que le sommeil le gagne, ses traits ont perdu l'animation, l'expression de son visage est celle de la tristesse, quelquefois celle d'une consternation profonde. Voyez l'œil du cheval. compagnon de gloire sur le champ de bataille, ou esclave des plus vils caprices, ou dévoué aux plus durs travaux pendant presque toute sa vie : excepté dans les courts instants où le son de la trompette éveille en lui quelque chose comme l'enthousiasme humain, l'expression de cet œil est celle de la tristesse. Le chien de même : son œil est craintif ou gémissant. Toute cette nature porte un fardeau et semble attendre qu'on la soulage. Tout le monde semble dans l'attente d'une sorte de bonheur sans doute ; mais l'Être des êtres ne montre presque jamais à ses tristes créatures que le côté irrité de son visage. L'embûche, la menace est partout. Le sommeil lui-même ne donne pas un repos complet : l'homme n'y oublie pas sa misère ; au contraire, elle y grandit souvent, et l'excès de sa frayeur à l'aspect d'apparitions ou de dangers effroyables ou inconnus l'éveille souvent glacé de terreur, et ne le tire de ces terreurs imaginaires que pour le remettre en face de la funeste et réelle image de sa situation mortelle.

Rêveries. Album.

Dimanche, 16 septembre 1849, dans la forêt de Champrosay.

— La nature est singulièrement conséquente à elle-même. Je me rappelle avoir dessiné à Trouville des frag-

ments de rochers, au bord de la mer, dont tous les accidents étaient proportionnés de manière à donner sur le papier l'idée d'une falaise immense.

Il ne manquait qu'un objet propre à établir l'échelle de grandeur. Dans cet instant, j'écris à côté d'une grande fourmilière formée, au pied d'un arbre, moitié par de petits accidents de terrain, moitié par les travaux patients des fourmis : ce sont des talus, des parties qui surplombent et qui forment de petits défilés dans lesquels passent et repassent les habitantes d'un air affairé, et semblables à un petit peuple d'un petit pays que l'imagination grandit à l'instant même. Ce qui ne m'eût paru qu'une taupinière, je le vois à volonté comme une vaste étendue entrecoupée de rocs escarpés, de pentes rapides, grâce à la taille diminuée de ses habitants.

Un fragment de charbon de terre ou de silex, ou d'une pierre quelconque, pourra présenter dans une proportion réduite les formes d'immenses rochers. J'ai remarqué souvent aussi, en dessinant des arbres, que telle branche séparée est elle-même un petit arbre, n'était la grosseur des feuilles.

Il y a une partie de la science qui, je crois, n'est pas exploitée par les savants, et qui serait l'histoire de ces rapports naturels et serait aussi une histoire curieuse de certaines formes qui semblent à des yeux inattentifs le produit du hasard, et qui sont non-seulement géométriquement combinés, mais qui rappellent, à s'y méprendre, des formes qui appartiennent à des objets d'une tout autre espèce.

Exemple. J'ai vu sur la plage de Tanger, qui est formée d'un sable très-fin, que le flot en se retirant creusait de petits sillons qui se reproduisaient sans cesse tout en

se variant à chaque marée, et le dessin de ces petits canaux par où l'eau se retire est, pour ainsi dire, identique à la rayure de la peau des tigres. Il y a quelques jours, j'ai été frappé, en remontant la route qui va du pont à Champrosay, de petits tas aplatis de bouse de vache qui avaient formé des taches qui m'ont rappelé quelque autre dessin dans quelque objet analogue, mais qui m'ont laissé persuadé que ces taches doivent se reproduire de la même manière.

Nous ne connaissons de la science que les antichambres grossières où le commun des savants se coudoie avec les plus habiles; ceux-ci entrevoient de temps à autre quelques lueurs qui s'échappent pour eux seuls, et encore d'une manière confuse, de l'intérieur du temple où s'enferme la nature. Ce misérable excrément séché au soleil arrêtera la pensée autant que les soleils et les mondes, et sera l'occasion d'un problème qui embrasse lui-même un monde d'observations. Dites-moi, messieurs, quel est le compas présent partout et occupé à dessiner dans la fange, comme il l'est à tracer la route des astres dans les airs, cette rayure variée et régulière dans ses retours? Autre question. Pourquoi ici cette force inconnue s'applique-t-elle à répéter sur le sable de la mer cette forme qu'elle dessine ailleurs sur la peau des tigres? Pourquoi ici des rapports si frappants, pourquoi ailleurs tant de différences entre des objets qu'elle a rapprochés par d'autres points?

— De la grâce de certaines sinuosités, celle des chemins, par exemple. L'usage les trace sans conscience de ce qu'il fait ; en perspective même, ils sont encore gracieux. Il serait curieux d'observer la trace des limaçons.

Pensées trouvées dans un album.

— Le fait est comme rien, puisqu'il passe. Il n'en reste que l'idée; réellement même, il n'existe pas dans l'idée, puisqu'elle lui donne une couleur, qu'elle se le représente en le teignant à sa manière et suivant les dispositions du moment.

Pourquoi nos plaisirs passés se rappellent-ils à notre imagination comme infiniment plus vifs qu'ils n'ont été dans le fait? Pourquoi la pensée s'arrête-t-elle avec tant de complaisance sur des lieux que nous ne verrons plus, et où notre âme éprouvait quelque état de bonheur? Pourquoi même, (ô triste et cruelle condition de notre nature, là où éclate une puissante faculté!) pourquoi le souvenir des amis que nous regrettons les embellit-il quand nous les avons perdus? C'est qu'il se passe dans la pensée, quand elle se souvient des émotions du cœur, ce qui s'y passe quand la faculté créatrice s'empare d'elle pour animer le monde réel et en tirer des tableaux d'imagination. Elle compose, c'est-à-dire qu'elle idéalise et choisit. Penser ne se peut sans idéaliser. Que sont nos préjugés? que sont les miens, par exemple, qui diffèrent en tout de ceux de mon voisin? Une façon d'idéaliser le même fait en le voyant, c'est-à-dire en le composant à ma manière. C'est précisément ce que je disais en commençant : que le fait n'existait pas réellement, puisque la pensée lui donne une seconde vie en le colorant, en l'*idéalisant*.

Réflexions. 21 septembre 1854.

— L'homme domine la nature et en est dominé. Il est le seul être de la création qui, non-seulement lui résiste,

mais la dompte ou en élude les lois, et qui étende son empire par sa volonté et son activité. Mais que la création ait été faite pour lui, c'est une proposition qui est loin d'être évidente. Tout ce qu'il édifie est éphémère comme lui; le temps mine et renverse les édifices, comble les canaux, anéantit les connaissances, et jusqu'au nom des nations : où est Carthage? où est Babylone?

Les générations, dira-t-on, recueillent l'héritage des générations précédentes. A ce compte, la perfection ou plutôt le perfectionnement n'aurait point de bornes. Il s'en faut de beaucoup que l'homme reçoive intact le dépôt des connaissances que les siècles voient accumuler. S'il perfectionne certaines inventions, pour d'autres il reste fort en arrière des inventeurs. Un grand nombre de ces inventions sont perdues. Ce qu'il gagne d'un côté, il le perd de l'autre. Je n'ai pas besoin de faire remarquer combien certains perfectionnements prétendus ont nui à la moralité ou même au bien-être du genre humain. Telle invention, en supprimant ou en diminuant le travail et l'effort, a diminué la dose de patience à endurer les maux et d'énergie à les surmonter, qu'il est donné à notre nature de déployer.

Tel autre perfectionnement, en augmentant le luxe et un bien-être apparent, a exercé une influence funeste sur la santé des générations, sur leur valeur physique, et entraîné également une décadence morale. L'homme emprunte à la nature des poisons, tels que le tabac et l'opium, pour s'en faire des instruments de grossiers plaisirs. Il en est puni par la perte de son énergie et par l'abrutissement. Des nations sont devenues des espèces d'ilotes par l'usage immodéré de ces stimulants et par celui des liqueurs fortes. Arrivées à un certain degré de

civilisation, les nations voient s'affaiblir surtout les notions de vertu et de valeur.

L'amollissement général produit par le progrès des jouissances entraîne une décadence rapide, l'oubli de ce qui était la tradition conservatrice et le point d'honneur national. C'est dans une semblable situation qu'il est difficile de résister à la conquête. Il se trouve toujours quelque peuple affamé à son tour de jouissances ou tout à fait barbare, ou ayant conservé encore quelque valeur et quelque esprit d'entreprise, pour profiter des dépouilles des peuples dégénérés. Cette catastrophe facilement prévue devient quelquefois une sorte de rajeunissement pour le peuple conquis : c'est un orage qui purifie l'air après l'avoir troublé. De nouveaux germes semblent apportés par cet ouragan dans ce sol épuisé. Une nouvelle civilisation va peut-être en sortir, mais il faudra des siècles pour y voir refleurir les arts paisibles destinés à adoucir les mœurs destinées encore à se corrompre de nouveau pour ramener ces éternelles alternatives de grandeur et de misère, dans lesquelles n'apparaît pas moins la faiblesse de l'homme que sa singulière grandeur.

Champrosay, 1er mai 1850.

La nature ne se soucie ni de l'homme ni de ses travaux, ni en aucune manière de son passage sur la terre. Qu'il invente et construise des merveilles ou qu'il vive comme une brute, pour la nature c'est tout un. Le vrai homme est le sauvage ; il s'accorde avec la nature comme elle est. Sitôt que l'homme aiguise son intelligence, agrandit le cercle de ses idées, en perfectionne l'expression, acquiert des besoins et l'intelligence nécessaire pour les satisfaire,

il s'aperçoit que la nature le contrarie en tout. Il faut qu'il s'applique à lui faire continuellement violence; elle, de son côté, ne demeure pas en reste. S'il suspend quelques instants le travail qu'il a entrepris pour la dompter, elle reprend ses droits aussitôt; elle mine, elle détruit ou défigure l'ouvrage de cet ennemi qui n'est jamais aussi persévérant à édifier qu'elle l'est à détruire et à effacer les traces d'éphémères tentatives. Il semble qu'elle porte impatiemment les chefs-d'œuvre de l'imagination et de la main de l'homme. Qu'importent à la marche des saisons, au cours des astres, des fleuves et des vents, le Parthénon, Saint-Pierre de Rome et tant de miracles de l'art? Un tremblement de terre, la lave d'un volcan, vont en faire justice; les oiseaux nicheront dans les ruines de ces superbes monuments, les bêtes sauvages viendront tirer les os de leurs fondateurs de leurs tombeaux entr'ouverts.

Mais l'homme lui-même, quand il s'abandonne à l'instinct sauvage qui est le fond même de sa nature, ne conspire-t-il pas avec les éléments pour détruire les beaux ouvrages? La barbarie ne vient-elle pas presque périodiquement et semblable à la furie qui attend Sisyphe roulant sa pierre au haut de son rocher, pour renverser et confondre, pour faire la nuit après une trop vive lumière? Et cette puissance singulière, qui a donné à l'homme une intelligence supérieure à celle des bêtes, ne semble-t-elle pas prendre plaisir à le punir de cette intelligence même? Funeste présent, ai-je dit. Oui, sans doute : au milieu de cette conspiration universelle de la matière éternellement agissante contre les produits de l'invention du génie, de l'esprit de combinaison, l'homme a-t-il toujours la consolation de s'admirer grandement lui-même de sa constance, ou de jouir beaucoup et longtemps de ces fruits variés, émanés

de lui? C'est le contraire qui est le plus commun; non-seulement le plus grand par le talent, par l'audace, par la constance, est ordinairement le plus persécuté, mais il est souvent fatigué et tourmenté de ce fardeau du talent et de l'imagination qui, en le faisant différent du reste des hommes, le rend un objet de haine et d'envie. Une certaine inquiétude, l'aspiration continuelle à la perfection, le rendent aussi ingénieux à se tourmenter qu'à éclairer les autres. Presque tous les grands hommes ont eu une vie plus traversée, plus misérable, que celle des autres hommes. Napoléon n'a jamais joui pleinement de son comble de gloire; il dit lui-même qu'au moment où il éblouissait le monde de ses triomphes, il n'avait pas seulement le loisir d'y arrêter longtemps sa pensée. D'autres soins, d'autres ennemis, étaient là qui l'entraînaient vers de nouvelles entreprises.

Voltaire, jouissant en apparence de tous les dons de la fortune et du talent, n'avait pas un instant de tranquillité complète. Ses livres imprimés furtivement, les calomnies de ses ennemis, le soin de sa réputation, le tiennent dans une angoisse continuelle. Son fidèle secrétaire raconte qu'il n'était pas même rassuré sur sa gloire; ses ouvrages, qu'il entassait avec une activité infatigable, étaient pour lui des chances nouvelles d'arriver à une réputation qu'il ne croyait jamais avoir conquise. Et tous les grands hommes sont ainsi.

Pensées sur une feuille volante.

— Tout change, tout est roman. Nous sommes frappés de l'anéantissement qu'amène la mort, de l'oubli profond de ceux qui ne sont plus; nous-mêmes ne nous oublions-

nous pas? Je revois des dessins du Maroc, et mes impressions sont celles d'un autre; mille détails qui me sont échappés et qui parfois reviennent à peu près me le prouvent. Le souvenir que nous croyons avoir est trompeur. Les portraits des morts faits après la mort paraissent bientôt ressemblants, parce que l'imagination, qui n'a que des souvenirs vagues, se prend à cette réalité.

Comment nos pensées d'aujourd'hui seraient-elles celles d'autrefois ? Mon corps est renouvelé sans contredit. Il n'y a pas un morceau de mes cheveux qui fût sur ma tête il y a vingt ans; comment les pensées qui naissent dans le cerveau, ou, si l'on veut, dans cette organisation renouvelée, seraient-elles les mêmes? Les idées du vieillard sur les choses sont-elles celles du jeune homme? Une idée vous arrive, si vous ne la prenez pas au passage, elle ne revient jamais la même, ni la même couleur non plus; un site vous frappe, le lendemain il vous paraît froid.

Pensées sur une feuille volante.

— En effet, j'ai beau chercher la vérité dans les masses, je ne la rencontre, quand je la rencontre, que dans les individus. Pour que la lumière jaillisse des ténèbres, il faut que Dieu y allume un soleil; pour que la vérité entre chez un peuple, il faut que Dieu y jette un législateur. La vérité n'est révélée qu'au génie, et le génie est toujours seul. Que voyez-vous dans l'histoire? D'un côté Moïse, Socrate, Jésus-Christ; de l'autre, les Hébreux, la Grèce et l'univers. D'un côté, les peuples qui persécutent et qui tuent; de l'autre, la victime isolée qui les éclaire. Toujours un homme et un peuple; toujours la raison individuelle travaillant à former la raison universelle. « Les

« peuples, dit admirablement Bossuet, ne durent qu'autant « qu'il y a des élus à tirer de leur multitude. »

Album.

— On veut jouir de tout, et on ne sait pas jouir de soi-même. Médite ce mot. Quand tu ne jouis pas de toi, tu es comme si tu étais un autre. Ce n'est guère que dans la solitude qu'on peut vraiment jouir de soi, c'est-à-dire être frappé des objets extérieurs dans le rapport complet qui existe entre eux et notre propre nature. Je te dis qu'il faut méditer ceci, non pas pour trouver l'occasion d'écrire des bavardages à ce sujet, mais pour la plus véritable utilité qu'on peut en retirer dans la vie.

Extraits de notes écrites sur des feuilles.

— La nature n'a pas fait la civilisation. La civilisation des sauvages est tout au plus ce qu'elle nous accorde. L'homme a donc réellement beaucoup ajouté à ses présents. En se bâtissant des maisons, en se couvrant d'habits, en augmentant les moyens de se nourrir au moyen de l'agriculture, il a fait immensément. En faisant des palais, des carrosses, en inventant les arts qui le récréent, il est encore bien plus éloigné des simples biens de la nature qui, ne perdant jamais ses droits à travers tous ces changements dans la condition humaine et son bien-être apparent, le fait toujours naître dans les souffrances, vivre et mourir dans l'angoisse. Les pauvres, qui sont tout cela dans leurs chaumières, sont des enfants déshérités qui en sont restés à la misère et au dénûment du sauvage. Ils seraient mal venus, cependant, à médire de la civilisation, parce qu'ils n'en sont pas les favoris. Outre que rien n'empêche que la

chance les favorise ou que le talent et l'esprit ne les portent à la richesse à leur tour, leur sort tel que la civilisation le fait est encore, à beaucoup d'égards, plus supportable que celui du sauvage.

Extraits copiés sur des feuilles volantes.

— Tout l'enchevêtrement de cet univers, cette impossibilité d'un commencement ou d'une fin, ce soleil qui brûle sans se consumer, cette nécessité de ce qui nous semble le mal, tout cela doit prouver à l'homme que, bien qu'il soit fier de son intelligence, et qu'il s'en serve continuellement pour demander la raison de tout, il ne peut avec son aide percer le mystère universel. Il y a plus : à croire la perpétuelle contradiction de mille choses nécessaires avec ce que nous appelons les lois de la raison, et qui ne sont que les bornes de notre faible instinct, il est probable que l'homme est aussi loin de la vraie, de la pure et mathématique raison de tout, que cette mouche que je vois se promener à la chaleur, voler en tous sens, avec cet avantage au moins sur le triste et sot héritier d'Adam et de sa passion pour une indiscrète connaissance, qu'elle ne s'inquiète pas de ce qui est refusé à sa nature, et qu'elle suit les lois étroites de son être, sans révolte et sans vaine curiosité de les connaître.

Album. Champrosay, vers 1849.

— A ne considérer que la matière inanimée, l'ordre paraît partout. Les catastrophes, la destruction, qui remplacent les uns par les autres les objets qui nous entourent et qui sont la nature elle-même, ne doivent nous causer

ni surprise ni regrets. Ce sont, au contraire, des lois admirablement intelligentes qui font succéder au chêne immense ruiné par les ans d'innombrables rejetons qui rajeunissent la face du sol. La montagne qui s'écroule, le sol qui s'ébranle ou creuse des abîmes, pour faire place à des lacs ou à une terre nouvelle, mieux préparée pour enfanter de nouvelles richesses, tous ces phénomènes ne sont nullement des troubles ou des convulsions, ni même de simples désordres des éléments. Ils n'étonnent que nous, dont ils dérangent les petits calculs ou menacent la sécurité. En partant de ce point faux, que notre frêle et passagère existence est le centre où tout se rapporte, nous avons raison de voir dans des événements si logiques des contradictions de la volonté créatrice; mais l'homme n'est qu'une partie de ce grand tout, dans lequel il joue son rôle : il reçoit et il donne; il opprime et il est opprimé ; il brûle, il déchire, il consomme, il est écrasé, balayé à son tour. — La connaissance, la raison, qui lui ont été données, lui semblent, à la vérité, des titres à cette préférence qu'il s'imagine que la nature lui doit sur les autres êtres. Il doit, au contraire, se servir de cette même raison pour apprécier les côtés par où il est supérieur et privilégié, et se consoler en même temps des misères qui sont les conditions inséparables de la place qu'il occupe et de la résistance qu'il exerce contre cette nature agissante et envahissante. Tout est donc bien et beau hors de lui; est-ce que la raison et la conscience du bien et du mal ne lui sembleraient pas donner en lui la dernière et la plus forte preuve d'une intelligence supérieure, directrice et créatrice de l'univers? Est-ce que cette raison, admirable préférence en effet, ne suffit pas à lui démontrer que, non-seulement tout est nécessaire et admirablement enchaîné, mais à le

consoler de ce qu'il appelle ses maux, c'est-à-dire la maladie, les accidents, la mort, qui lui semblent les funestes présents d'une nature marâtre et qu'il voit avec la plus grande tranquillité être le lot éternel de tout ce qui n'est pas lui, autour de lui, et contre quoi rien ne regimbe autour de lui; tout est bon et beau hors de lui, tout ce qui se rapporte à lui serait donc mal réglé et barbare? Pourquoi ne pas voir que ce qu'il appelle les funestes présents d'une nature marâtre sont non-seulement les nécessités de son passage sur la terre, mais les conditions de l'existence de nouvelles générations destinées, comme lui, à jouir à leur tour de cette sublime nature, qui se rajeunit sans cesse par notre ruine?

Pensées trouvées dans un album.

— L'amour de la gloire est un instinct sublime qui n'est donné qu'à ceux qui sont dignes d'obtenir la gloire. L'amour d'une vaine réputation, qui ne flatte que la vanité, est tout autre chose. — L'enthousiasme se nourrit de lui-même. Le suffrage de la foule peut flatter sans doute, mais il ne donne pas cette ivresse divine qui, chez les grandes âmes, prend sa source dans le sentiment de leur propre force. Assurément, tous les grands hommes ont pressenti leur empire et ont pris à l'avance la place que la postérité leur accorde plus tard; comment expliquer autrement cette audace dans l'invention?

— La dispersion des facultés dans des essais qui ne mènent pas directement à un grand but, est presque aussi funeste que la paresse qui les endort ou le découragement qui ôte la force d'y donner essor; faut-il s'abandonner à un lâche découragement, parce que le siècle est gangrené?

Note écrite en voiture au retour de Belgique, trouvée au cahier.

« Donnez-leur (aux femmes), dit lord Byron, des bon-
« bons et un miroir, et elles seront contentes. »

Il est vrai, la fanfreluche est leur élément; elles ont horreur des gens sérieux et de tout ce qui est sérieux. Elles préfèrent la dentelle à tout, même au plaisir. L'amour n'est presque jamais qu'un prétexte à leur besoin d'intriguer dans les petites choses. Bayle disait que la femme qui va au bal pense bien plus à son bouquet qu'à son amant. Mais il faut que le malheureux, tout sacrifié qu'il est, soit à ce bal, et c'est uniquement pour le faire assister au triomphe de la toilette et du bouquet.

Sur la liberté. Tiré d'un album. Angerville, le 9 septembre 1861.

On parle toujours de la liberté : c'est le but avoué de toutes les révolutions, mais on ne dit pas ce que c'est que cette liberté. Dans l'État le plus libre, qui est-ce qui est complétement libre ? Ne parlons pas de cette liberté qui est en dehors de la politique, que vous ne trouvez ni dans les liens de famille, ni dans les emplois, ni dans les mille façons d'arranger sa vie, ou mille tyrannies, qui sont le fait des exigences de la profession, de celles des affections de famille ou autres, des misères générales de notre nature, ou de celles qui résultent du caractère de chacun en particulier. Le Romain, qui se vantait d'être libre dans le Forum, était souvent esclave dans sa maison. Cette liberté, ou plutôt cet affranchissement des soucis et des ennuis, on ne le trouverait que dans la résignation.

On se fait un rempart contre beaucoup de misères de

chaque jour, dans le goût passionné qu'on a pour un art ou une science, ou une recherche quelconque qui intéresse l'esprit; mais pour que ce goût vous préserve de l'ennui, il faut qu'il soit dominant, et alors vous négligez des devoirs ou des nécessités essentielles, et vous vous trouvez isolé et bientôt abandonné.

La liberté politique est le grand mot auquel on sacrifie précisément, dans cet ordre d'idées, la plus réelle liberté. Elle se résume ordinairement, chez les modernes, dans la liberté de dire et d'écrire tout ce qu'on pense; mais combien y a-t-il de gens qui usent de ces libertés? Dire ce qu'on pense est un fait isolé et qui ne donne qu'une mince satisfaction, et est plus propre à vous faire des ennemis qu'à vous avancer dans le monde. La plus simple prudence montre l'inutilité et le danger de cette liberté de tout dire; mais combien de gens useraient-ils de celle d'imprimer en présence de cette phalange d'écrivains, poussés par la faim ou par l'ambition, qui ferment toutes les avenues, qui diffament tout ce qui leur fait obstacle, et qui se sont fait de ce prétendu moyen de liberté une arme terrible, à laquelle rien ne résiste, et dont ils usent à tort et à travers pour leur intérêt ou celui de leur parti?

Cette prétendue liberté n'existe donc que pour les écrivains de profession. De gré ou de force, ils nous imposent leur opinion et leurs préjugés. Pour un homme clairvoyant et bien convaincu, il y en a des milliers qui ne voient que par les yeux des porte-plumes.

Ont-ils beaucoup, eux-mêmes, de cette liberté de tout dire, qui est un moyen si puissant de domination? Non; ils sont comme les autres soumis à la tactique de leur parti, des chefs qui leur imposent le ton qu'ils doivent prendre: et ces chefs, à leur tour, sont indifférents à toutes

les opinions, pourvu qu'ils s'enrichissent en tenant sous leur coupe un nombreux public[1].

Pensées trouvées sur un album.

Réflexion bizarre sur les résultats de l'égalité. — Quand l'égalité aura fondé tout à fait son empire, ce sera une des charges du public de pourvoir de maîtresses les hommes laids et rachitiques; pour ôter à la part des beaux, il faudra trouver des femmes disposées à se dévouer à cette fraternité évangélique; peut-être les mal favorisés de la nature ne se trouveront-ils pas suffisamment dédommagés par un simple dévouement: ils présenteront requête pour être aimés. Les hommes d'esprit seront invités à s'observer un peu pour ne pas trop humilier ceux qui en seront dépourvus; n'y ayant pas de moyens de donner de l'esprit ou du sens commun, comme de la soupe, à ceux qui en manquent, et ne pouvant l'ôter à ceux qui en ont, il faudra les contraindre à ne pas s'en servir. — L'Évangile a déjà prescrit de tendre l'autre joue à celui qui a déjà frappé la première; on ne pourra être aussi bon citoyen que son voisin qu'en étant aussi bête que lui. L'avocat qui, dans un procès, aura parlé mieux que son adversaire, sera

1. Ceci paraîtra peut-être un peu paradoxal, car ces chefs de la presse sont eux-mêmes soumis à une domination plus puissante, c'est celle de l'opinion publique. Cependant, il est certain que les journalistes et les écrivains dirigent l'opinion jusqu'à un certain point, et qu'ils sont maîtres du terrain aussi longtemps qu'ils ne froissent pas les intérêts généraux et les principes reçus. — En Angleterre, cette puissance de la presse est immense, mais l'intérêt général et l'amour du pays sont plus forts encore. Aucune presse n'oserait lutter contre des intérêts de cette nature-là. Mais lorsqu'il s'agit d'opinions aussi controversées que celles qui ont pour objet l'appréciation des objets d'art, il est certain que la presse dont parle Delacroix peut avoir grand pouvoir sur la gloire relative et, par suite, sur le sort des artistes contemporains.

mis à l'amende pour compenser sa supériorité. Les femmes laides auront seules le droit d'avoir de la toilette. On ne jouera que les pièces des mauvais auteurs, pour les consoler un peu. On invitera même les gens de talent à les aider de leur savoir-faire. Quelle injustice de la nature de se montrer mère tendre pour les uns et impitoyable marâtre pour les autres! Rien ne sera plus juste que de renverser un ordre impie au moyen de toutes ces petites concessions mutuelles. Qu'il sera touchant de voir régner sur la terre, au moyen de la politique, ce que la vieille religion de Jésus n'a pu réaliser : cet accord des âmes qu'on ne pensera plus à demander qu'à la pure raison, puisque le sentiment et les prédications religieuses de tous les temps n'ont pu l'effectuer!

Remarquez qu'il ne sera pas nécessaire de s'aimer les uns les autres pour s'empresser de se porter secours, il suffira de bons projets de lois, de bonnes tables des droits et devoirs, gravés sur le marbre, à défaut de l'être dans les cœurs. Le mot de conscience n'aura plus de sens. Le mot balance sera mis à sa place. Toute l'éducation consistera à perfectionner la notion de cette *balance morale* qui consistera à se rendre compte de ce que manque la raison, afin de faire valoir ses droits à propos, afin de n'être pas mis à la queue de l'estomac de vos frères. Ai-je autant dîné que mon ami? tel sera le fondement de la morale. Le premier devoir du citoyen ne sera plus de se sacrifier, mais de se conserver pour la république. Si chacun s'applique à se satisfaire, cette foule de bonheurs particuliers ne constituerait-elle pas la félicité générale, c'est-à-dire la prospérité de la patrie, qui doit être le premier des vœux du citoyen?

Extraits de notes écrites au crayon.

Sur l'art de la guerre. — 1° D'où vient que l'état militaire n'obtient pas cette considération à laquelle il semble que dussent prétendre des hommes qui s'immolent pour leur patrie ?

Il devrait être un sacerdoce comme celui du prêtre.

Au lieu d'avoir fait des progrès, l'état militaire est détruit dans son essence. On veut faire par des machines vivantes, qui ne sont poussées par aucun sentiment, ce que les anciens faisaient par des hommes mus de vraies passions : le respect de soi-même, l'amour de la patrie.

L'idéal du soldat, c'est le moine soldat. On a vu des poignées de ces hommes résister à des milliers de Turcs.

Un citoyen d'Athènes était un soldat. Il y avait là ce que je demande : des hommes libres et des esclaves. L'esclave chez les modernes subsiste toujours : des ilotes à 5 sous par jour, enrégimentés, vêtus, armés, destinés à recevoir des coups. Ce que je cherche, ce sont les véritables hommes libres, libres de la crainte quand ils pensent à la patrie, au véritable honneur. Quand Alexandre se jetait tout seul dans la ville des Oxidraques, ce n'était pas avec le même sentiment que celui des officiers de Fontenoy qui disaient aux Anglais : « Tirez vous-mêmes. » Ces imbéciles auraient volontiers, pour se montrer plus braves, jeté leur bouclier, s'ils en avaient eu. Alexandre se couvre du sien, se précipite sur l'ennemi, non pas en désespéré et comme un homme qui se sacrifie pour donner l'exemple à ses soldats, mais comme un homme qui sait qu'il peut être secouru à temps, et dont le courage ranimera celui de ses soldats. César de même en Espagne; de même Napo-

léon à Arcis-sur-Aube, quand il place son cheval sur un obus près d'éclater qui avait causé de l'émotion et de l'hésitation à ses grenadiers. Il ne se met pas là pour mourir, comme on l'a dit sottement : il s'expose à un danger évident, mais nécessaire à affronter, et prouve en même temps qu'on peut y échapper tout en le bravant.

— Cette poignée d'Athéniens et de Spartiates résistant aux Perses.....

Il semble au premier coup d'œil que l'abolition des armes défensives doive ennoblir la profession de soldat. Cette affectation de braver les coups, de s'y exposer sans protection, semble toute naturelle à quelques philanthropes progressistes qui écrivent des traités sur la guerre au coin de leur feu. Je soutiens qu'il est plus naturel de penser que l'homme qui se sent bien armé et bien défendu sent augmenter sa confiance dans ses forces : c'est le premier élément du courage ; ce courage augmente encore s'il sent près de lui un compagnon prêt à bien faire comme lui.

— Les terribles Mamelouks, etc.

— Ils ont été défaits sans doute par.....

— Mais ils allaient en véritables barbares, comme nos anciens chevaliers. Les Romains et les Grecs combattaient avec ordre tout en .....

L'art de la guerre est vraiment, de nos jours, l'art de tuer ; mais on tue ses propres soldats autant que ceux de l'ennemi.

Voltaire fait plaisamment, et avec profondeur en même temps, comme c'est son habitude, la critique du système moderne quand il dépeint ainsi la bataille entre les Avares et les Bulgares : « La mousqueterie commença par faire « justice de..., etc. ; le canon vint ensuite, etc. ..... »

Le temps n'est peut-être pas loin où il faudra en revenir aux vrais principes de l'art militaire qui ont été pratiqués par les anciens, et dont les usages modernes ne donnent pas l'équivalent. L'art de vaincre en perdant peu de soldats, voilà l'art militaire; ç'a été celui de quelques grands capitaines modernes, de Turenne surtout.

Le temps, dis-je, n'est pas loin où il faudra en revenir au courage comme à l'élément principal. Les machines destructives, qu'un singulier perfectionnement, qui n'est autre que celui du mal, fait inventer à chaque instant, rendront inutiles les masses armées.

Quel système pourra sortir de cette impossibilité de tenir la campagne avec un corps nombreux en présence d'instruments capables d'anéantir en quelques minutes toute une division? Uniquement celui de combattre par petits groupes pouvant s'éparpiller ou se réunir au besoin, mais chez lesquels la valeur, la présence d'esprit, deviendront le contre-poids à la terreur causée par les machines aveugles, dont il s'agira d'éluder l'effet pour les attaquer à leur tour et pour les détruire. Il faudra des armées de paladins, mais de paladins dont la valeur sera réglée par la prudence et la tactique : c'est dire qu'il faudra qu'elles soient peu nombreuses, j'entends la partie vraiment faite pour décider le succès; car il sera difficile d'abolir tout à fait ce que j'appelle l'esclave destiné à tenir la campagne, à recevoir les coups, à occuper les places, à représenter une armée. Mais la véritable armée, ce seront ces preux agissant à propos, capables de décision en même temps et d'une prudence qui ne soit pas de la pusillanimité, capables de se sacrifier à propos, comme le font les généraux eux-mêmes quand il faut donner l'exemple.

La cavalerie ne me semble bonne que pour tenir la cam-

pagne, éclairer les démarches et harceler, ou pour suivre un ennemi déjà défait et mis en fuite, et l'empêcher de se réunir.

Les anciens avaient peu de cavalerie. C'est une force dont l'action est beaucoup plus bornée que celle de l'infanterie. Son principal avantage consiste dans la possibilité de transporter rapidement une force d'un endroit à un autre. Mais le cavalier n'est point un centaure : au moment d'agir, le cheval devient un embarras pour le soldat, dont les coups sont mal assurés; les blessures qu'on fait à la monture sont comme si elles étaient faites au cavalier : il est renversé, il devient inutile, porte le trouble dans les mouvements et les rend presque impossibles.

Nous voyons chez les Grecs primitifs, chez les Perses, etc., l'usage de combattre dans des chars. Ce véhicule, tout incommode qu'il devait être, présentait du moins l'avantage de porter un vrai combattant qui subsistait encore quand le moyen de se mouvoir et de se transporter avait été détruit par un accident. Ces chars étaient eux-mêmes des instruments de destruction : ils étaient armés de faux. Ils pourraient, chez les modernes, être garnis de fusées meurtrières propres à porter le trouble dans les rangs de l'ennemi. Je me figure que des machines de ce genre, lancées à propos et chargées de soldats d'élite qui sauteraient à terre ou combattraient au milieu de l'ennemi du sein de cette forteresse ambulante, seraient d'un bien autre effet que ces grands cavaliers qui occupent chacun beaucoup de place avec leurs chevaux devenus inutiles et embarrassants au moment de l'action, chacun de ces cavaliers ayant moins de moyens de destruction que les simples fantassins, par suite de cet embarras, et offrant plus de prise à la destruction.

Serait-il tout à fait impossible que mes forteresses roulantes fussent à l'épreuve du boulet ?

N'a-t-on pas déjà un commencement de ce que je demande dans l'usage qui s'est introduit de placer les artilleurs sur les trains des canons quand il faut se transporter au loin ? Des fantassins armés de fusils[1] sont une espèce d'artillerie. Pourquoi ne les transporte-t-on pas dans des voitures là où il faut se porter? Vous éviteriez d'abord de la fatigue ; si un accident arrête le char, vous avez toujours votre troupe sur pied et prête à agir en passant outre. Ces chars seraient aussi un abri, arrivés sur le lieu du combat, des espèces de gabions et d'ouvrages défensifs. — Dans le cas où on n'a pas le temps de faire les ouvrages pour attendre l'ennemi dans une position, ils formeraient une espèce de muraille[2], pourraient contenir les sacs des vivres et des munitions. Je voudrais qu'ils devinssent la patrie provisoire du soldat, son drapeau, comme était pour les janissaires leur fameuse marmite.

Je voudrais au besoin, et pour éviter l'embarras de ces affreux chevaux si incommodes à la guerre, si difficiles à nourrir et à préserver, que les hommes pussent au besoin s'atteler à ces espèces de bastions et les faire mouvoir.

Je proposerais, à leur défaut, de mettre deux hommes sur un cheval; mais je ne crois pas ce moyen bien praticable.

— Les modernes ont des armes incommodes.

— Dans le système des petits corps divisés, la solida-

1. Des troupes destinées à agir surtout de près pourraient se servir de mousquets très-courts. Le fusil tel qu'il est est trop lourd. La baïonnette serait allongée.

2. Comme étaient les chariots chez les barbares.

rité est plus grande, l'émulation et la confiance réciproques, etc , les coups seraient plus justes. La panique a plus d'effet sur un corps nombreux et les conséquences en sont plus funestes. — Ces cavaliers que Chenavard a vu mettre en déroute par un coup de pistolet...

La pièce d'artillerie serait chargée de porter, avec ses artilleurs, un petit convoi d'infanterie pour la défendre et pour profiter impétueusement et à courte portée de la trouée faite par la pièce.

Ne pas faire consister l'honneur à s'exposer sans défense. Protéger surtout les officiers; leur donner buffles ou cuirasses, si on n'en veut pas donner aux soldats. Mais la sotte vanité française se révoltera contre ces mesures de prudence. Quand on vit en 1815 les officiers anglais se promener en uniforme avec un parapluie, on les trouva ridicules; on trouverait déshonorant de se couvrir devant l'ennemi d'armes défensives propres à ménager la vie des hommes.

Voici ce que je trouve dans la *Revue britannique* à propos de marine, et par conséquent de guerre. Il est question de canonnières à substituer aux grands vaisseaux :

« .....En y réfléchissant, on est forcé de reconnaître que le développement des proportions est, dans les bâtiments de guerre, un grand élément de danger. Leur petitesse, au contraire, est un motif de sécurité. La flotte turque, à Sinope, fut détruite en un clin d'œil par des bombes à la Paixhans tirées horizontalement par les batteries basses des Russes. Le général Paixhans dit : Le canon qui tire les bombes et obus horizontalement détruira les vaisseaux d'autant mieux qu'ils seront plus grands, etc. Ne serait-il pas mieux, au lieu de mettre sur un seul vais-

seau de haut bord 80 ou 130 bouches à feu avec un millier de marins, et d'exposer une telle quantité de ressources militaires et de vies précieuses à périr subitement, d'employer la même dépense de frégates de petites proportions ou de canonnières, etc.? Avec une arme dont l'effet est très-destructeur, l'avantage sera évidemment pour celui qui pourra donner à son arme plus de justesse et de portée, etc., etc.

L'inconvénient qui frappe ici pour la marine ne sera-t-il pas le même pour les armées de terre? Tirer sur des masses ne sera-t-il pas le moyen d'anéantir un plus grand nombre d'hommes? Des petits corps séparés, sachant se réunir à propos, n'auraient-ils pas un grand avantage? En 1854, avant les épreuves dont parlent ici des marins, j'avais déjà pensé, comme on le voit plus haut, qu'en vue des armes plus meurtrières, la tactique devait être changée.

Il est à la mode depuis quelque temps, parmi les militaires qui ont de la littérature, d'écrire leurs campagnes, comme si chacun d'eux était Alexandre ou César. C'est la guerre anecdotique, comme on a pris l'habitude d'écrire aujourd'hui l'histoire des nations, aussi bien que celle d'un individu ou d'une simple famille. C'est un genre bâtard qui, comme tout ce qui sort de l'ordre ordinaire, c'est-à-dire de ce que le sens humain a classé depuis longtemps, ne peut qu'égarer les esprits. Que peut dire sur une bataille tel officier qui n'a présidé ni au plan ni au développement de l'action ? Il y a tel soldat qui n'a vu dans une bataille que le sac de son chef de file. L'horizon pour l'officier n'est guère plus étendu : on ne lui demande que d'exécuter les ordres qui lui sont transmis par un supérieur; et ce supérieur n'est le plus souvent lui-même

qu'un intermédiaire fort éloigné de communiquer directement avec le général en chef. La ressource du subalterne qui se mêle de donner ses impressions sur telle action le conduira nécessairement à passionner certains détails relativement peu importants et à les grandir d'une manière ridicule. Je doute fort que Napoléon, dans son temps, où on généralisait davantage, habitué lui-même à généraliser plus que personne et à voir en grand, eût donné son approbation à des récits empreints de la sentimentalité moderne à propos de la blessure de celui-ci ou de celui-là, de la neige incommode à souffrir, du chaud et du froid, des perspectives pittoresques ou des élégies privées à propos d'un soleil couchant, ou d'un champ de bataille et de ses accompagnements, hélas! nécessaires. Je crois qu'il eût vu de mauvais œil ces espèces d'illustrations de la guerre, qui est un métier qu'on doit faire sérieusement et surtout sans cet accompagnement d'attendrissement à tout propos. C'est à endurcir ses soldats, à les prémunir, au contraire, contre toute sensibilité, qu'il se fût appliqué.

LETTRES A DIVERS

LETTRE A F. GUILLEMARDET.

De la Maison des gardes, 23 septembre 1813.

..... Je ne sais s'il aura reçu ma dépêche assez tôt pour te parler de notre fâcheux voyage, dans lequel plusieurs accidents fort désagréables nous ont retardés et ennuyés. Un coffre de devant, dont les vis et les écrous furent brisés, s'ouvrit de manière à laisser échapper tout son contenu. Il se composait de toute notre provision de souliers et de plusieurs choses intéressantes. Après avoir attendu sur le grand chemin, par une pluie fine et pénétrante et le vent le plus incommode, le retour d'un postillon que nous avions fait à l'instant monter à cheval pour retourner d'où nous venions afin de s'informer de ce que nous avions perdu, nous fûmes obligés de continuer notre route avec les souliers que nous avions aux pieds, sans qu'il fût possible de ravoir autre chose qu'un vieux livre en loques et couvert de boue, sur lequel avait passé la

roue d'un roulier, et que le postillon nous apporta en triomphe sur le pommeau de sa selle. A quelque distance de là, nous nous aperçûmes qu'un malheureux pot de thon mariné, que nous n'avions emporté que par pitié, avait payé notre attention en se cassant dans le tambour : ce qui couvrit d'huile nombre de choses, entre autres un Horace que j'emportais ainsi qu'un petit dictionnaire italien auquel je tenais beaucoup. Il faut ajouter à tout cela le désespoir de Minette en se voyant balancée et agitée dans une voiture et qui, sans s'inquiéter de courir la poste, ne cessait d'appeler de ses cris ses chers escaliers, sa chère cave et son cher grenier, retraite de son cher matou. A Montbazon, avant Poitiers, elle parvint à tromper notre vigilance. Elle s'enfuit pendant qu'on changeait de chevaux, et nous voilà dans les rues, à une heure du matin, à appeler Minette sous toutes les portes cochères. Comme nous allions remonter en voiture, un postillon crut l'avoir aperçue dans la cour d'une maison par les fentes de la porte. Alors je me colle les yeux à ces fentes et je vois en effet quelque chose de noir qui se promenait tranquillement dans l'ombre. Alors je sonne à cette porte, tout doucement d'abord, de peur de réveiller quelqu'un. Enfin parut un homme en chemise et en queue, qui se mit à poursuivre conjointement avec nous la fugitive qui sautait tranquillement du poulailler au toit des cochons, se léchait très-tranquillement en attendant le succès de nos efforts. Tu jugeras de ce qu'ils devaient avoir de désagréable dans une maison dont les recoins, à nous inconnus, nous jetaient à tout instant dans quelque méprise. Enfin, Minette fut saisie par l'homme à la chemise, monté sur une échelle, que nous comblâmes de remerciements. Après Poitiers, un des ressorts se brisa, et nous jeta de nouveau dans des

embarras et des retards sans nombre. Nous voici cependant rendus et depuis longtemps, ce qui fait ma honte quand je pense que depuis tout ce laps je ne t'ai point encore demandé de tes nouvelles.

LETTRE DE P. A F. GUILLEMARDET, CONTINUÉE PAR DELACROIX.

Paris, 6 décembre 1830, jour de la Saint-Nicolas.

Nous faisons la Saint-Nicolas avec Delacroix chez le docteur Desmaisons et nous nous donnons le plaisir de t'écrire un mot entre un verre d'anisette et une tasse de *saubayon*. Madame P... te fait savoir que l'appétit elle est bonne, mais les jambes y va mal, ce qui veut dire qu'elle a des engelures aux pieds qui lui font mettre des escarpins français comme des babouches turques. Nous te désirons et te félicitons d'en avoir fini avec les affaires. Paris est bien moins peureux que la province, ou, s'il y a des trembleurs, on y voit tant de gens divers qu'on rencontre des esprits rassurés. Au reste, Delacroix se laisse pousser des moustaches ; j'ai une barbe qui fait la queue à celle de Duclos, et ma charge a été faite avec du charbon sur le mur du corps de garde de l'artillerie. J'espère que tu vas écrémer la Bourgogne et rapporter des trésors d'antiquités. Que le saubayon est délicieux !!! Nous en buvons à ta santé et nous conservons la recette pour t'en faire boire à la nôtre.

(Continué par Delacroix.)

Je reprends en sous-œuvre la présente lettre pour te tenir au courant de la brillante santé qui me caractérise

dans le moment actuel. Je n'en sors pas moins pour le quart d'heure du conseil de discipline, où sur ma mauvaise mine on vient de me donner un répit de quatre mois pour la brave garde nationale dont on ne me juge susceptible de servir avec que quand je serai un peu engraissé de ma personne. Tu ne t'étonneras pas de la présente manière de m'exprimer, un tant soit peu inopportune et inattendue dans ma manière d'être d'habitude naturelle, attendu une lettre d'un gendarme de Fouilletourte, en Berry, que nous venons d'en faire lecture en société où nous nous trouvons, qui est très-drôle et très-insolite pour l'expression des pensées dudit gendarme qui écrit au docteur Desmaisons, qui vient de nous faire d'excellent saubayon que nous en avons bu un verre à ta santé.

Pour finir, j'ai fini, ou peu s'en manque, mon tableau, et nous avons impatience de te voir nous faire cette fameuse Saint-Sylvestre, que c'est ton tour cette année de nous en régaler chez toi. En attendant, conserve-toi la bonne disposition de ton estomac en parfaite santé, qui te sera nécessaire pour digérer les susdits pâtés et autres confitures susnommées de la Saint-Sylvestre. Excuse la bassesse imprévue de langue française que je te témoigne dans cette lettre que ma plume te trace ici de ma main pour croire à la prudence inaltérable avec laquelle mon cœur ne cessera de battre jusqu'à la mort pour tes vertus de tout ton être, dont je te prie en toute persuasion de me croire capable.

Ton inébranlable ami et très-soumis,

E. Delacroix.

A MONSIEUR...

Ce 19 mars 1857.

Monsieur,

Je m'empresse de répondre à la lettre que vous avez bien voulu m'adresser avec une planche gravée d'après moi par M. Braquemont, et je le ferai avec une entière franchise, comme vous m'y invitez.

On ne peut méconnaître un sentiment très-vif dans cet ouvrage; la tête du cheval surtout a beaucoup d'expression et tout annonce d'heureuses dispositions; mais l'inexpérience du dessin et du modelé des plans se fait trop sentir en général. La figure de l'homme, et malheureusement c'était la partie la plus importante, est tout à fait manquée : la tête, les mains, le turban, les vêtements, etc., sont trop imparfaits pour qu'il soit possible de se figurer le parti qu'il pourrait tirer d'un ouvrage dans lequel la figure jouerait un rôle important.

Vous me trouverez peut-être sévère, Monsieur, et il n'est pourtant personne à qui j'eusse davantage désiré d'être agréable dans cette occasion. Mais vous comprendrez plus facilement que qui ce soit, que j'ai plus à perdre que tout autre dans une interprétation incomplète. Il me faut absolument un homme qui sache dessiner tout à fait, non pas à la manière d'un prix de Rome, mais avec une connaissance de la figure et une habileté de main capable d'interpréter avec sûreté là où il n'y aurait que des indications légères, etc., etc. Cette science, je ne me dissimule

pas qu'elle ne peut être le fruit que de longues études, que la plupart des peintres eux-mêmes ne font pas. Des graveurs, les uns ne savent que calquer timidement un original, faute d'une connaissance suffisante de la nature; d'autres, par la même raison, déguisent comme ils peuvent cette insuffisance à l'aide de travaux du métier.

Veuillez donc croire encore une fois, Monsieur, au regret que j'éprouve en vous parlant avec une sincérité à laquelle je suis forcé par un intérêt très-cher pour moi.

J'ai été effectivement très-souffrant et voilà trois mois que je n'ai tenu un pinceau. Aujourd'hui encore, quoique convalescent, j'ai besoin de grands ménagements et de me cloîtrer encore quelque temps.

LETTRE

Trouvée en minute dans les papiers de Delacroix.

Monsieur le Ministre,

Un tableau dont je suis l'auteur et représentant un crucifiement, fut acheté par le Ministre de l'Intérieur au Salon de 1835, et destiné à la ville de Vannes qui en fit don à l'église de Saint-Paterne. J'apprends que cet ouvrage, placé depuis longtemps dans une chapelle obscure et humide de cette église, se trouve menacé d'une destruction complète, si cette situation se prolonge. Je prends la liberté de m'adresser à Votre Excellence pour lui demander s'il n'y aurait pas lieu à obtenir de la ville le renvoi à Paris du tableau menacé, afin de pourvoir d'abord à d'urgentes réparations, sauf à disposer ensuite du tableau comme il

plaira à Votre Excellence. Elle trouvera peut-être que la ville, qui ne possède pas de musée, serait peu fondée à le revendiquer pour le rendre à la fabrique de l'église, laquelle n'a pas su pourvoir à la conservation de cet objet dont l'entretien lui était confié. Il m'a été suggéré en outre que la place défavorable assignée à mon tableau avait pu avoir pour objet une figure de Madeleine qui n'aurait pas paru au clergé suffisamment drapée. Cela pourrait sembler à Votre Excellence une nouvelle raison pour que ce tableau, que j'avais composé sans intention de le voir figurer dans une église, obtînt une nouvelle destination après avoir été convenablement réparé.

Je conserverais une bien vive reconnaissance de tout ce que Votre Excellence voudrait bien ordonner dans cette circonstance pour sauver un ouvrage auquel j'attache quelque prix, et j'ose l'espérer de la bienveillante sollicitude qu'elle étend à tout ce qui intéresse les arts[1].

CHEZ M. RIEZNER A M. PRUSIER.

3 avril 1843. Sur la paresse.

Je suis seul au milieu de cette nature qui ressuscite et qui me ressuscite avec elle. Je me plais beaucoup ici, comme de coutume; cependant je n'ai pas encore pu me mettre à faire quoi que ce soit, et je suis un peu mécontent de moi.

1. Le tableau a été renvoyé à Paris et restauré par M. Andrieu. — Celui-ci avait offert au curé de l'acheter moyennant 1000 francs et de lui en faire une copie exacte. — Le curé était très-satisfait de la proposition : il y trouvait 1000 francs pour ses pauvres, plus un tableau semblable. Mais le maire de la ville n'a pas compris la chose de la même manière, et le tableau doit retourner à Vannes.

C'est un sentiment qui me gâte toujours tout le reste. Il me semble qu'il faut avoir fait sa tâche pour jouir en conscience des biens que la nature nous présente. Je me demande comment un homme désœuvré a de véritables plaisirs. Il faut les acheter par un peu de gêne et même de souffrance. Je lis, mais ce n'est pas un travail; malgré l'attrait que j'y trouve, je ne suis pas pleinement satisfait quand j'ai passé mon temps de la sorte. Il n'y a que le cigare, quand il est bon, qui me fasse un peu oublier le tort que j'ai de me laisser aller à la paresse; car c'est bien de la paresse. Je ne puis commencer; j'ai la certitude que, la première demi-heure passée, je trouverais au travail le plus grand plaisir; et je ne puis, malgré cela, surmonter ce moment de dégoût. Le cigare est décidément un instrument de relâchement et de corruption; tant que je le tiens, et je le fais durer le plus longtemps que je peux, je tourne et retourne dans les allées, sans avoir même besoin de penser; pour m'occuper, il suffit d'ouvrir les yeux, le nez et les oreilles; quand il est fini, l'illusion cesse, et je me fais des reproches. L'âge vient, chaque heure devrait porter ses fruits; je me le dis sur tous les tons, et je serais admirablement placé, surtout pour le dire aux autres.

AU MÊME.

7 décembre 1856. Sur la vieillesse.

Ne crois pas que je m'excuse sur l'abondance de mes occupations. Je n'ai jamais pu remplir mes journées comme je vois tant de gens qui ne se donnent pas le temps de manger ou de respirer au milieu des affaires rebutantes

dont ils se chargent avec une espèce de fureur. Bien que je ne fasse que des choses qui m'amusent, elles n'ont pas l'art d'occuper tous mes moments, et l'ennui se glisse souvent dans les intervalles. Cependant je connais bien moins cette maladie, à présent que je touche à la triste vieillesse, que quand j'étais jeune, à cet âge où l'on dit que tout est couleur de rose; c'est alors que je m'ennuyais, que je donnais au diable cette vie qu'il semble qu'on devrait alors remplir d'occupations si agréables.

Que d'attentes vaines et fastidieuses pour un instant! Que de tristesses, de regrets après cet instant! J'ai donc, autant qu'on peut l'avoir dans ce monde où tout tourne sans cesse sous nos pieds, ce bien qu'on appelle la tranquillité, qui n'est connu ni des procureurs impériaux qui veulent devenir premiers présidents, ni des commandeurs qui veulent devenir grands officiers. A la vérité, je me suis porté pour être académicien, mais il y a si longtemps que j'ai eu cette envie-là, que je commence à être blasé sur la crainte ou sur l'espoir à cet endroit. Malgré une certaine rancune persévérante, on me dit que j'ai plus de chance cette fois.

... J'ai à peu près renoncé à lire surtout le soir. J'ai des moments d'inoccupation apparente, qui ne sont pas du tout cet ennui dont je te parlais tout à l'heure. Je ferme les yeux ou je regarde le feu de la cheminée; alors je rouvre un livre fermé déjà à beaucoup de chapitres dans ma mémoire, et j'y retrouve de délicieux moments et en première ligne ceux que nous avons passés ensemble...

Les choses sont bien arrangées, puisque les vieillards sont moins violemment remués que les jeunes gens par leurs sentiments. Ils ont tout à craindre et tout à regretter de l'isolement, de la maladie, de mille maux enfin qu'ils

ne pourraient envisager sans cela, s'ils y portaient de la vivacité; peut-être que les vrais sentiments n'y perdent rien. Si je suis jeune encore sur quelques points de l'âme, c'est surtout sur des souvenirs comme cela. Je t'embrasse donc avec toute la force qui me reste.

A M. GUILLEMARDET.

Angerville-la-Rivière, par Malesherbes (Loiret). Ce 11 octobre 1862.

Cher ami,

J'ai reçu avec bien du plaisir en partant ta bonne lettre, et je suis bien heureux de celui que t'a fait le raisin de Champrosay; puisse-t-il contribuer à soulager ton rhume! Nous avons chacun nos ennemis acharnés, qui dans le rhume, qui dans la vessie et dans tant d'autres maux. Un homme raisonnable se dit qu'en somme la grande question est de vivre, et même de vivre avec ses maux : c'est ce que tu feras, j'espère, encore longtemps avec les soins que tu sais prendre à propos. Ta lettre est si aimable que j'y eusse répondu de suite si j'eusse été dans une situation ordinaire. Mais non-seulement je partais, mais une fois arrivé j'ai été pris, au milieu de la vie agréable que je mène ici, d'une paresse presque insurmontable. Tu sais sans doute que je suis chez M. Berryer, qui est le meilleur des hommes et le plus attentionné à ses amis; des distractions, un parc charmant, quelques personnes agréables, tout cela vous endort à l'endroit de vos devoirs, et contribue surtout à vous empêcher de prendre la plume.

Je trouverai à mon retour un jour pour t'aller voir; je

t'en préviendrai pour te trouver et voir tes tableaux. Tu éprouveras beaucoup de difficultés à les placer, il ne faut pas se le dissimuler, même en admettant leur originalité et leur bonne conservation. Un Greuze se vendrait fort bien; on a fait même des folies pour ce maître qu'on a dédaigné si longtemps; mais le sujet, c'est-à-dire un portrait, pourrait ne pas éprouver autant de faveur. Quant à Mignard, cela sera, je crois, plus difficile encore; ses ouvrages ne se classent pas pour les amateurs dans un ordre très-élevé; il faudra donc un morceau hors de prix pour exciter les amateurs. Tu vois que je ne te farde pas la vérité; mais comme il est question d'affaires, il faut ne pas se faire d'illusion qui empêcherait peut-être d'accepter des prix raisonnables si on les trouve. Après que je les aurai vus, peut-être te donnerai-je de meilleurs encouragements.

Je pense être ici jusqu'au 20 ou 25 au plus tard. Dis à tes chères sœurs que je suis bien heureux de les voir conserver leur santé; vous êtes tous de la constitution de ta bonne mère et vous vivrez longtemps. Pour moi, ma santé est bien plus égale qu'elle n'a peut-être jamais été; toute mon étude ici est de résister aux entraînements d'une cuisine véritablement exquise. Je fais beaucoup d'exercice pour me mettre à la hauteur de la circonstance.

Je t'embrasse bien, cher ami, en attendant le plaisir de te revoir.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Ce 3 juin 1863.

Cher ami,

J'étais tellement excédé et fatigué de mes arrangements, que je n'ai pu aller te voir avant mon départ; j'en ai été d'autant plus contrarié que je savais que tu avais éprouvé un petit accident. Voilà que depuis trois jours j'ai été obligé de revenir pour consulter; ce rhume de trois mois commençait à tourner mal. On m'a raccommodé tant bien que mal, avec permission de m'en retourner demain, mais avec la prescription d'un repos et d'un silence absolu. Je ne puis être mieux qu'à Champrosay pour observer l'ordonnance; mais du moins, au lieu de ne voir que les cheminées de Paris, j'ai sous les yeux la plus belle campagne. Tu le vois, repos, silence et surtout silence. C'est pour avoir été dans ces derniers temps engagé souvent dans des conversations que, le rhume aidant, j'en suis venu à ne pouvoir prononcer une parole sans tousser. J'espère, bon ami, que tu te tiens ferme aussi au même régime bienfaisant et que nous nous retrouverons dans peu, remis de nos inquiétudes.

Je t'embrasse mille fois.

E. DELACROIX.

A M. PÉRIGNON.

Ce 18 avril 1859.

Cher Monsieur,

Votre lettre est si charmante pour moi, elle est si noble et si amicale, que c'est vous embrasser que j'aurais dû aller faire au lieu de vous remercier par une autre lettre. Et vous dira-t-elle tout le plaisir que vous m'avez fait? Jugez-en : je n'avais point de nouvelles du Salon; j'avais envoyé tous ces tableaux, auxquels j'avais travaillé jusqu'au dernier moment, dans un état affreux d'ambus dans lequel ils sont encore, et deux ou trois bourgeois m'avaient dit déjà qu'ils étaient invisibles. Puisque vous les avez vus, et vus ainsi, je suis trop payé, et je me passerai sans peine du suffrage de ceux à qui il faut absolument du vernis.

Je vous le répète : le suffrage d'un confrère de votre talent, et que sa modestie aveugle sur lui-même, est la plus belle des récompenses.

Vous me demandez si j'ai un secret : il est le même que celui des gens, malheureusement en petit nombre, dont la plus grande finesse consiste à toujours dire la vérité. On nous a trop répété qu'il est certains artifices sans lesquels la peinture ne peut avoir toute sa valeur. En observant bien la nature, qui ne fait point d'effort pour produire de l'effet, on s'aperçoit que c'est à la suivre pas à pas, plutôt qu'à ajouter ou qu'à corriger, qu'il faut s'appliquer. Il y a un homme qui fait clair sans contraste violent, qui fait le plein air qu'on nous a toujours répété être impossible; c'est Paul Véronèse. A mon avis, il est peut-être le seul

qui ait surpris tout le secret de la nature. Sans imiter précisément sa manière, on peut passer par beaucoup de chemins sur lesquels il a posé de véritables flambeaux.

Les jeunes gens ne sont entichés que de l'adresse de la main; il n'y a peut-être pas de plus grand empêchement à toute espèce de véritable progrès que cette manie universelle à laquelle nous avons tout sacrifié. C'est elle qui empêche de sacrifier tout ce qui n'est pas absolument nécessaire au tableau, qui fait préférer le morceau à l'ensemble, et qui empêche de travailler jusqu'à ce qu'on soit véritablement satisfait.

Merci mille fois, cher Monsieur, et j'ose dire ami, car il n'y a qu'un ami, et un ami dont l'âme est élevée, qui puisse adresser à un confrère une lettre comme celle que j'ai reçue de vous. Que vous veniez ou que j'aille vous voir, ce qui ne tardera guère, je vous dirai tout cela encore bien mieux. Je vous remercie de cœur et vous envoie en attendant les plus sincères et les plus cordiales amitiés.

E. Delacroix.

Si vous venez, ne manquez pas de dire votre nom.

J'avais oublié votre adresse, je l'ai fait chercher; sans cela vous auriez eu ma lettre hier.

AU MÊME.

Ce 21 janvier 1857.

Mon cher Monsieur,

J'ai été si sensible à votre bon souvenir, que je n'aurais pas manqué de vous l'écrire tout de suite si, à une indisposition qui me retenait chez moi depuis un mois, ne s'était ajoutée, ces jours-ci, une rechute qui m'a forcé de me soigner tout à fait et d'interrompre toute occupation. La plus agréable pour moi, en commençant à reprendre, est de vous exprimer ma reconnaissance, tout en regrettant, ce dont je n'avais pas encore la certitude, qu'il faille maintenant nous écrire pour communiquer, au lieu de ces bonnes conversations sur la peinture qui réchauffent et encouragent. Êtes-vous donc exilé définitivement? Dans ce cas que je déplorerais, n'interrompons point des relations que vous continuez d'une manière si aimable pour moi.

Cette élection n'est pas plus mauvaise, pour venir tard; la difficulté de l'obtenir en augmente pour moi la valeur; seulement il est un point capital où ce retard menace de lui faire perdre son fruit. En me nommant académicien on ne m'a nullement fait professeur à l'école, car c'est là justement que serait le danger aux yeux de nos doctes confrères. Autour d'un tapis vert où chacun dit son mot comme en famille, les paroles n'ont pas une bien grande portée, surtout quand elles s'adressent à des personnes dont les convictions sont arrêtées tant bien que mal. C'est au pupitre de l'école et en corrigeant les jeunes gens qu'on peut enseigner quelque chose, et malheureusement les

places de professeur sont à l'élection des académiciens. Voilà la situation qui ôte une valeur infinie à mon nouveau poste; vous le comprendrez de reste. Une récente mesure va remettre le jury du Salon dans les attributions de l'Institut; je me flatte que je pourrai là être utile, car je serai à peu près seul de mon avis, et ce sera le cas de ne pas être malade. Enfin, l'habit que j'endosse ne changera pas l'homme, j'espère; l'instinct a toujours été toute ma science, et la science des autres n'a jamais servi qu'à m'égarer.

Adieu, cher Monsieur; recevez, avec mes vifs remercîments, l'assurance de mon dévouement bien sincère.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Champrosay, par Draveil (Seine-et-Oise), ce 23 octobre 1861.

Cher Monsieur,

Je n'ai reçu votre lettre si excellente, si encourageante pour moi, qu'au retour de nombre d'excursions, il y a une dizaine de jours. J'avais besoin de me secouer un peu après ce travail vraiment bien fatigant pour l'esprit encore plus que pour le corps. J'ai eu bien du regret de n'avoir pas été à même de vous répondre aussitôt combien j'avais été heureux de tout ce que vous me dites. Ce ne sont point des compliments de société et empreints de la banalité qu'ils ont toujours; ils me viennent d'un homme de talent et d'un confrère : que de titres pour chatouiller l'amour-propre! Je voudrais me persuader que vous ne vous trompez pas du tout, et cette idée, si elle était bien solide dans mon esprit,

serait la récompense de toutes mes fatigues. J'ai reçu beaucoup de marques de sympathie; mais il n'en est qu'un petit nombre qui me satisfassent complétement. Pas mal de confrères se sont montrés un peu refroidis à mon égard et un peu plus sérieux qu'à l'ordinaire. L'autorité, de son côté, n'a pas eu l'air de s'apercevoir de cet effort que votre amitié trouve remarquable. Cher Monsieur, je m'en console facilement avec des témoignages comme les vôtres, et d'un petit nombre d'amis dont l'opinion pour moi passe avant tout, et qui est la plus flatteuse de toutes les récompenses, quand cette opinion m'est favorable.

Quand je rentrerai à Paris, j'irai vous surprendre pour vous serrer la main et vous répéter combien vous m'avez charmé, ravi.

Je vous envoie en attendant mille assurances du plus cordial et sincère dévouement.

E. Delacroix.

A M. ANDRIEU.

Champrosay, 29 octobre.

Mon cher Andrieu,

J'ai trouvé votre lettre comme je venais d'arriver ici, et avant de repartir pour un autre petit voyage après lequel je ne bougerai plus. Je m'empresse de vous remercier de tout ce que vous me dites d'aimable et d'encourageant. Vous le savez, et tous les artistes le savent, les éloges sont le vent qui enfle la voile et nous pousse à aller plus loin. Il faut être doué d'un furieux amour-propre pour pouvoir se passer de l'assentiment des autres, et j'avoue mon faible

à cet égard. Vous savez tous les petits chemins par où il faut passer pour arriver à faire quelque chose de passable: ne vous découragez donc pas si vous éprouvez de la peine à rendre vos idées. Je vous ai dit souvent et je vous ai prouvé que le grattoir était l'instrument par excellence: pour faire, il faut effacer; ceux qui ont bien fait ont été obligés d'en passer par là. Il y a bien longtemps que je n'ai vu ces peintures dont vous me parlez, et ce que vous m'en dites m'a fait un bien vif plaisir.

Je regrette bien pour vous que vous n'ayez pu aller joindre la belle duchesse: sous tous les rapports vous y auriez profité: il n'y a pas bien longtemps que je lui ai écrit, et elle m'a répondu une lettre fort aimable. Elle était à Aix et me parlait de l'abandon de ses projets de travail. Elle aime Paris, et ne reviendra probablement pas trop tard; vous la trouverez plus en train, mais malheureusement plus entourée de distractions. Je souhaite beaucoup que vous finissiez vos tableaux à votre satisfaction, pour qu'ils fassent de l'effet à l'Exposition. Cela est capital pour vous. Je pense qu'après toutes mes tournées finies, je reviendrai à Paris, et j'irai vous voir aussitôt.

Adieu, mon cher Andrieu; je vous remercie encore de votre bon souvenir et suis tout à vous.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Champrosay, ce 25 août 1852.

Mon cher Andrieu,

Je vous remercie bien de me donner de vos nouvelles et aussi du projet que vous aviez de venir me voir. Je n'ai

presque pas bougé depuis deux mois. Maintenant, je suis en allées et venues pour différents motifs, et je ferai quelques excursions au loin. Je me porte bien et je travaille, mais sans avancer beaucoup, parce que j'ai beaucoup de choses à finir. J'ai eu la visite de la belle duchesse, toujours aussi occupée de la peinture, et m'ayant fait beaucoup de compliments infiniment trop aimables. C'est un grand avantage, dans sa position, de trouver autant de distraction dans les arts : ce n'est pas ordinairement le passe-temps de prédilection des jolies femmes. Mme Barbier m'a dit qu'elle était partie définitivement. J'ai passé avec ces deux dames une soirée très-agréable et rare pour un solitaire.

Vous ne me dites pas ce que vous allez faire en Suisse et je désire bien que cela vous soit avantageux. Je regrette bien de n'avoir pas vu les tableaux que vous avez terminés, et je suis content que vous les trouviez réussis. Cela pourra vous amener d'autres commandes.

Je dois vous dire que l'encre dont vous vous servez est, comme d'habitude, tellement pâle, qu'ayant reçu votre lettre vers la fin du jour, il m'a été tout à fait impossible de la lire à la lumière; au jour même il m'a fallu quelques efforts pour en venir à bout. On a toujours tout intérêt à s'efforcer d'être bien lu quand on fait tant que d'écrire. Vous me direz à cela que j'écris moi-même très-négligemment. C'est un vice que je déplore, et je m'en confesse. Travaillez toujours, mon cher Andrieu : c'est encore la meilleure manière d'employer son temps même quand on en retire peu de profit. C'est mon grand moyen contre les chagrins de la vie : non pas que je n'enrage souvent. Quand je fais mauvais, je suis fort triste, et puis il vient de bons moments qui me relèvent un peu. Écrivez-

moi de Suisse ce que vous ferez. Cela m'arrivera où je serai.

Mille amitiés bien sincères.
E. Delacroix.

AU MÊME.

Champrosay, ce 24 avril.

Mon cher Andrieu,

J'ai reçu votre lettre ici, où je suis encore ; et quoique je sois toujours dans l'impossibilité de vous fixer l'époque où nous pourrons reprendre nos travaux, je vous écris de même à l'adresse que vous me donnez : je suppose que, si vous n'y êtes pas encore, on vous gardera la lettre. Vous dites très-bien que sans doute je ne suis pas resté oisif en attendant le moment de retourner à Saint-Sulpice ; mais il est vrai aussi qu'il y aurait imprudence à travailler sur un mur qui vient d'être imprimé. L'opération qu'on a faite est excellente, car l'ancienne impression était si épaisse qu'elle n'avait aucune adhérence avec le mur : on a tout gratté, et on en a mis une très-légère après avoir mis de nouveau de l'huile bouillante. Je ne crois pas qu'il soit possible de reprendre avant six semaines au moins. Et vous, avez-vous renoncé au tableau que vous vouliez faire? Je pense que vous allez recommencer de nouveaux portraits, et je ne saurais vous en blâmer ; car, indépendamment de ce qu'on y trouve à gagner, c'est une étude excellente. Pour moi, pendant que nous travaillerons à Saint-Sulpice, j'essayerai de mener de front un tableau pour l'Exposition. Mon projet serait de vous établir à l'église

comme chez vous, et de vous laisser marcher l'esquisse en main comme si vous faisiez votre propre tableau. Que dites-vous de cela? Moi, pendant cela, je serai parmi les lions et les Arabes, m'escrimant de mon côté.

Je pense rester encore ici dix à douze jours. Mes yeux vont bien maintenant : ils avaient surtout besoin de repos; le travail dans l'obscurité les avait beaucoup fatigués.

Adieu, mon cher Andrieu. Gardez votre bon entrain. Je suis enchanté que vous ayez apprécié la fameuse demi-teinte : j'espère que c'est une vraie trouvaille.

Adieu encore et à vous bien sincèrement.

E. Delacroix.

Je ne suis pas content de la santé de Jenny, qui vous remercie bien de votre souvenir. Son état me donne de nouvelles inquiétudes.

AU MÊME.

Ce 6 janvier 1852.

Mon cher Andrieu,

J'ai reçu votre lettre avec bien du plaisir et je vous envoie quelques mots de réponse. Je suis jusqu'au cou dans les petits tableaux. Ayant été quelque temps sans travailler, il m'a pris une fureur de peindre que je passe sur de petites toiles : c'est à la fois une occupation et un repos des grands travaux. J'ai encore un reste de mauvaise humeur contre la grande peinture, à laquelle j'ai dû mon dernier désappointement : je ne calcule donc pas

pouvoir commencer de sitôt à me remettre à ces travaux. D'une part, je voudrais faire quelque chose pour le Salon ; d'autre part, je ne pourrai travailler à l'Hôtel de Ville avant que les fêtes soient finies : il faudrait donc calculer pour la fin de mars. Ce qui me contrarie excessivement, c'est que pendant tout ce temps vous n'êtes pas occupé, et que le moment d'aller pour vous en Belgique pourra coïncider avec cette reprise de travaux dans laquelle pourtant vous m'êtes si nécessaire. Je vais tâcher de réveiller la bonne volonté de M. Romieu : s'il pouvait d'ici à la fin du mois m'accorder une copie pour vous, il me semble qu'en partant au commencement de février vous auriez encore des jours passables et deux mois de travail au moins. Malheureusement je crains beaucoup de difficultés pour obtenir cette faveur ; mais j'y ferai de mon mieux. Si vous avez encore quelque chose à faire en Belgique pour votre compte, ce serait, je crois, votre itinéraire de partir de même au mois de février ou même avant. Dans ce moment je suis au travail à huit heures et demie au moins, et je travaille, même par les jours obscurs, jusqu'à trois heures. Dans un mois vous irez facilement jusqu'à quatre heures passées, et je crois que le musée d'Anvers ne reste pas plus longtemps ouvert. Ce serait toujours du temps employé qui nous laisserait un peu de latitude pour l'été. D'ici là, vous pourriez aller à Tours chez le général.

Pesez dans votre sagesse ces moyens de nous retourner. Recevez mes remercîments pour tout ce que vous me dites d'aimable sur mon exposition de Bordeaux. Je suis très-content que mes tableaux vous aient plu. J'ai le malheur de ne plus les aimer autant quand ils sont hors de mon atelier, en sorte que je suis très-heureux quand on leur trouve du mérite, surtout quand les personnes qui le

trouvent sont, comme vous, des gens qui ne font pas des compliments en l'air.

Mille choses, je vous prie, à monsieur votre oncle. Excusez-moi auprès de lui de ne pas lui écrire. Je travaille réellement beaucoup à présent, et j'ai beaucoup de peine à faire autre chose que ma peinture.

Je vous embrasse bien sincèrement.

E. Delacroix.

Jenny vous remercie bien de votre souvenir et vous envoie ses respects.

AU MÊME.

Ce mercredi [1].

Je reçois votre lettre, mon cher Andrieu, et m'empresse d'y répondre. Ayez la bonté de refaire un ciel plus clair à *la Muse* par exemple, pas trop uni, mais éclairci, de manière à faire bien aux lumières. Faites-en autant à *la Minerve*, et, si vous voulez, à *la Vénus*. Je ne ferais que perdre ma journée en allant seulement pour cela, que vous pouvez faire parfaitement, et je ne serais pas en train de faire quoi que ce soit avant d'avoir revu aux lumières. J'arriverai le soir *à sept heures*. Vous aurez soin de recommander qu'on allume pour ce moment, et d'avoir un peu de feu.

A vous sincèrement.

E. Delacroix.

1. A l'Hôtel de Ville, en 1854.

AU MÊME.

Ce 24 février 1854.

Mon cher Andrieu,

Je voulais vous écrire, mais je ne savais où vous adresser ma lettre. Je retarderai peut-être un peu la reprise de nos travaux à cause de plusieurs petites commandes, petits tableaux, portraits, etc., qui me sont venues [1]. Je voudrais, en outre, mettre quelque chose au Salon. Je vois par votre lettre que vous avez un peu fait le paresseux et que, sauf les petites choses que vous avez faites chez votre oncle, vous n'aurez pas grandement occupé votre temps depuis le milieu de décembre jusqu'à présent. Le temps va bien vite, et d'ailleurs les complications qu'entraînent les affaires ou les travaux que chacun peut avoir, obligent à en employer toutes les parcelles. Plus vous avancerez, plus vous serez convaincu de cette vérité. Vous auriez encore le temps de faire quelque travail important : je ne pense pas que je puisse reprendre avant la fin d'avril : vous auriez donc deux mois pleins que vous ne retrouverez pas facilement plus tard. Pourquoi n'allez-vous pas en Belgique, puisqu'il faut que vous y alliez ? Les jours sont plus longs, et d'ailleurs on ne vous laissera en toute saison entrer dans les musées qu'à de certaines heures. Le voyage est sitôt fait que c'est comme si on travaillait à Paris.

Il est arrivé des changements considérables dans la direction des Beaux-Arts. M. Romieu, qui, comme je vous

1. Ses travaux à l'église Saint-Sulpice ont duré neuf ans.

l'ai marqué, m'avait fait espérer une copie pour vous, n'est plus directeur, et je ne connais, jusqu'à présent, personne dans la nouvelle installation. Voilà donc encore une espérance bien entamée, et à mon bien grand regret, je vous assure. Ce n'avait pas été sans peine que j'avais établi des relations avec M. Romieu, qui était à peu près invisible, et Dieu sait s'il sera facile de recommencer sur nouveaux frais.

Adieu, mon cher Andrieu. Pesez toutes ces considérations et tenez-moi au courant de ce que vous ferez.

A vous bien sincèrement.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Ce 3 août.

Mon cher Andrieu,

Je reçois à l'instant votre lettre et je m'empresse de vous répondre pour que nous prenions nos mesures d'après mes occupations et d'après les vôtres. Ce que vous me dites de votre impression est la mienne : la *Vénus* n'est pas encore retouchée, mais elle le sera dans le sens que vous dites. Je ne pense pas avoir besoin de vous avant une quinzaine. Je ne me trouve pas mal d'un peu de solitude pour ce que je fais à présent. Je n'ai pas achevé le grand tableau, quoique j'y aie travaillé ; mais j'ai avancé beaucoup les dessus de portes. Ils ont tous été repris et j'ai courageusement agrandi les figures. C'était un point que

je ne pouvais supporter depuis que je les avais vus sur place. Grâce à cette modification, je crois qu'ils auront beaucoup gagné ainsi que l'ensemble du travail. Vous devriez profiter de votre séjour à Tours, surtout pouvant le prolonger, pour ébaucher ces nouveaux portaits dont on vous parle. Dans tous les cas, je vous tiendrai au courant en vous écrivant à Tours, si je ne reçois pas d'autres nouvelles de vous. Je crois avoir le temps nécessaire en procédant comme je fais : il n'y a presque pas de jour où je ne travaille, et quelquefois je fais de rudes séances. Je ne laisse entrer personne : ce silence et cette sécurité me font grand bien pour mon travail.

Soyez assez bon pour présenter mes compliments respectueux à M. le général de Court*** et le remercier de son bon souvenir. Je suis charmé que vous ayez réussi à son gré et au vôtre, dans son portrait. Vous ne me parlez pas des commandes que m'annonçait monsieur votre oncle dans sa lettre.

Recevez, mon cher Andrieu, mille amitiés bien sincères de votre tout dévoué.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Champrosay, ce 17 octobre 1861.

Mon cher Andrieu,

J'ai reçu avec plaisir de vos nouvelles tout en déplorant l'accident qui vous était arrivé. Vous savez que ma prudence s'est souvent alarmée à votre sujet ; votre force et

votre adresse vous donnent une confiance fort utile dans certains cas, mais qui peut donner lieu à des inconvénients. Il me semble, d'après votre lettre, que vous n'éprouvez plus de malaise maintenant, et je m'en réjouis sincèrement.

J'ai beaucoup travaillé et cependant j'ai été pendant plus d'un mois faisant des courses dont j'ai profité pour me reposer entièrement, ce qui m'a réussi, car je ne me suis jamais mieux porté. Je suis de retour ici depuis le commencement du mois. Je suis bien aise de ce que vous me dites de mes tableaux de Bordeaux et de Toulouse. Il est malheureux qu'ils fassent de l'effet quand il y a peu de public pour s'en apercevoir, et qu'ils en manquent totalement quand ils sont en présence des critiques du Salon. Au reste, cette expérience s'est renouvelée presque toujours pour tous mes tableaux.

Je ne sais où en est l'église : j'ai vu peu d'articles. Il y en avait de très-favorables, d'autres peu bienveillants. Je n'ai pas eu connaissance de celui de l'*Union*; je vous remercie bien de celui de l'*Indépendance*.

Vous n'écrivez pas très-bien; je me tire tant bien que mal du corps de la lettre; mais vous devriez au moins mettre lisiblement votre adresse, et comme j'ai égaré celle de votre séjour en Bretagne, je vous envoie celle-ci à tout hasard dans votre pays.

Il me semble, comme à vous, qu'il y a déjà longtemps que notre travail est fini. J'ai oublié les énormes peines qu'il m'a données; je suis comme la fourmi qui est prête à se remettre au travail après la ruine de ses travaux. La comparaison n'est pas juste pour ce qui regarde l'effet de ma besogne, et en somme je n'ai pas à me plaindre.

Travaillez, profitez de tous les instants; si l'administration me favorise, peut-être retrouverons-nous nos séances

passées de mécomptes et d'espérances. Jusqu'ici on préfère me laisser à mes loisirs.

Recevez, mon cher ami, mille assurances affectueuses de mon sincère dévouement.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Ce 15 décembre 1861.

Mon cher Andrieu,

Je reçois votre lettre à Paris, où je ne suis que depuis peu de jours. J'ai trouvé la campagne bonne, même par la pluie et la gelée. J'y trouvais une très-grande tranquillité que vous ne pouvez avoir étant chez des personnes dont vous êtes obligé de suivre les habitudes. Au reste ma santé continue à être bonne, et je vous remercie bien de m'en demander des nouvelles.

Je ne comprends pas bien ce que vous me dites au sujet de la copie que vous voulez faire à Anvers; mais comme vous m'annoncez votre retour prochain, nous causerons de votre projet. Je regrette beaucoup que vous ne puissiez faire une copie de l'*Héliodore*; personne ne serait plus à même d'en faire une excellente reproduction.

Je pense souvent à nos séances dans l'église, comme le prisonnier qui, rendu à la liberté, regrette quelquefois le pain de munition mangé entre quatre murs. Au reste, je mène ici une vie aussi tranquille qu'à la campagne et je

me dispense le plus que je peux des corvées du monde et de la politesse.

A bientôt donc et mille bien sincères amitiés.

E. Delacroix.

Votre papier était trop transparent, et cela nuit un peu à l'intelligence de la première page de votre lettre où vous me parlez de vos portraits; j'y entrevois que vous n'en êtes pas mécontent: tant mieux, on plaît si difficilement aux autres, que c'est toujours quelque chose que de se plaire à soi-même. C'est un plaisir que je ne goûte pas aussi souvent que je le voudrais.

AU MÊME.

Ce 21 mai 1863.

Mon cher Andrieu,

Je vous remercie bien de votre bon souvenir, et suis particulièrement très-heureux que vous n'ayez pas éprouvé de mécomptes dans vos compositions. On n'achève bien que ce qui est bien préparé; vous recueillerez le fruit des efforts préliminaires que vous avez faits.

Je ne doutais pas que vous ne fussiez bien reçu par M. Girard : c'est un homme excellent à qui je vous prie bien de faire mes compliments et tous mes remercîments.

Je n'ai pas eu à me louer de ma santé et je n'ai pour ainsi dire rien fait depuis que je vous ai vu. Le rhume que j'ai depuis près de trois mois est aussi violent, et j'y ai ajouté les inconvénients d'une chute que j'ai faite sur

l'angle d'un meuble et qui m'a causé un très-grand ébranlement. J'ai aussi les yeux en mauvais état pour avoir trop lu, ne pouvant travailler. Je fais mes paquets pour changer d'air, et j'espère que la campagne me remettra en état de travailler avec suite, ce qui chassera l'ennui et la tristesse.

L'associé de M. Marville s'est acquitté très-bien sur la lettre que je lui ai écrite.

J'ai vu la duchesse deux ou trois fois avec beaucoup de plaisir. Je crois qu'elle vous regrette beaucoup et voudrait s'occuper de peinture. J'entends dire qu'elle a beaucoup de succès pour ses bustes, dont l'Impératrice lui a fait de très-grands compliments; je pense qu'elle doit être satisfaite. Vous devriez lui écrire et lui donner votre adresse; je ne doute pas qu'elle n'eût du plaisir à vous entretenir de tout cela.

Ne négligez pas d'accepter les commandes qu'on pourra vous faire, surtout si vous deviez les refuser en vue des travaux que nous pourrions faire ensemble. La mauvaise campagne que je viens de faire ne me dispose guère à me lancer pour le moment dans les grandes entreprises, malgré la passion que j'ai pour elles; mais il faut que la passion cède à la raison. Je suis à un âge où il faut s'accoutumer aux privations.

Haro m'a parlé des chagrins que vous avez eus à l'Exposition; les artistes sont traités d'une manière abominable, et cet état ne cessera pas tant que le jury sera institué comme il est.

Tenez-moi toujours au courant de ce que vous faites Ce travail va augmenter votre confiance en vous-même; c'est l'élément le plus nécessaire pour réussir dans toutes choses.

Recevez, mon cher Andrieu, mes remercîments de

votre bon souvenir et la nouvelle assurance de ma bien sincère amitié.

E. Delacroix.

Jenny vous remercie bien d'avoir bien voulu vous souvenir d'elle.

A M. LE CURÉ DE VILLENEUVE-LES-BOULOIS (HAUTE-GARONNE).

Champrosay (Seine-et-Oise), ce 7 mai 1850.

Monsieur le Curé,

Je suis bien confus d'avoir été si longtemps sans vous répondre : le principal motif a été que j'espérais à chaque instant pouvoir vous annoncer une nouvelle qui, j'espérais, vous serait agréable, savoir la possibilité d'employer votre neveu, mon clerc, à des travaux dont on m'avait fait la promesse. Je pense qu'il a dû déjà vous donner avis et de la commande définitive que j'ai obtenue et de l'assurance que je me suis plu à lui donner que je le ferais travailler avec moi. Outre l'avantage qu'il y pourra trouver, vous verrez avec plaisir que c'est en même temps une garantie de ses progrès, car ce que j'ai à faire est un ouvrage très-difficile et que je n'eusse pas confié à un homme inexpérimenté. Je me suis assuré de nouveau de tout ce qu'il a acquis depuis quelque temps en examinant au Louvre les copies dont il était chargé. Je me plais à croire qu'elles rempliront complétement leur objet, car il est difficile de copier avec plus d'exactitude et en même temps avec plus

d'agrément. Il y avait dans le tableau de Rubens une difficulté de plus : la toile de la copie était d'une dimension beaucoup plus considérable que celle de l'original : il fallait donc beaucoup de goût pour conserver tout l'esprit du maître dans une reproduction de ce genre. J'ai appris qu'il était inquiet sur le succès de l'ouvrage qu'il a entrepris : je serais fort étonné qu'à l'inspection de son œuvre, tout connaisseur en peinture ne fût pas de mon avis ; je me flatte donc qu'il sera apprécié comme il le mérite.

Permettez-moi, Monsieur le Curé, de vous renouveler en même temps mes compliments sur son bon naturel ; c'est un jeune homme digne de toute votre estime et de toute votre affection.

Agréez aussi les assurances de la haute considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur le Curé, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

E. Delacroix.

AU MÊME.

Ce 17 octobre 1851.

Monsieur le Curé,

Vous aurez, j'espère, la bonté de m'excuser si je n'ai pas répondu plus tôt à la lettre que vous aviez bien voulu m'adresser, à cause de la presse où je me suis trouvé depuis deux mois pour l'achèvement du grand tableau auquel je travaillais depuis le commencement de l'année. J'avais à vous remercier des démarches que vous aviez eu l'obligeance de faire relativement aux peintures à faire dans l'é-

glise de Bagnères : votre neveu, qui va vous joindre, en causera avec vous. Si la chose est faisable, je désirerais qu'il fût possible d'exécuter les tableaux à Paris, quitte à les retoucher ensuite pour les approprier à la place. Votre neveu vous parlera de nos travaux, et c'est à moi de vous exprimer la satisfaction que j'ai eue de la manière dont il m'a aidé dans cette longue entreprise. Son zèle et sa prévenance ont été au delà de ce que je prévoyais, quoique je l'eusse, je crois, assez bien jugé d'avance ; et quant à ses progrès, je crois qu'ils seront encore très-remarquables si nous recommençons encore un autre travail, ce qui sera sans doute prochain.

J'ai aussi à vous remercier, Monsieur le Curé, des offres obligeantes que vous m'avez faites de passer quelques moments près de vous. Ce serait, vous n'en doutez pas, avec le plus grand plaisir, si mes travaux m'en laissaient le temps : l'éloignement où vous êtes de Paris ajoute encore à cette difficulté. Cependant je ne désespère pas quelque jour de trouver l'occasion de vous exprimer de vive voix mes remercîments et le cas que je fais de votre neveu. Je le regarde maintenant comme très-capable, et il prend de plus en plus l'habitude des grands travaux en peinture, qui sont sans comparaison les plus difficiles. Je désirerais bien qu'il pût trouver une occasion de montrer ce qu'il peut faire dans un ouvrage important.

Je vous renouvelle, Monsieur le Curé, l'expression de mes sentiments de considération et de respect.

E. Delacroix.

A Mme LA DUCHESSE C. DE C.

Ce 18 avril 18...

Madame la Duchesse,

Voudrez-vous bien excuser la liberté que j'ose prendre de vous écrire ; c'est que je me reproche l'étourderie qui m'a empêché, le jour où j'eus l'honneur de me rencontrer avec vous, de vous donner le renseignement que vous paraissiez désirer. Je me flatte effectivement de connaître l'artiste qui me semble devoir plus qu'un autre répondre à l'objet qu'on se propose : c'est M. Riésener, dont vous connaissez sans doute quelques ouvrages, et dont les portraits ont beaucoup de charme, mais qui excelle surtout dans ceux qui demandent cette sorte d'instinct ou de divination que nécessitent ceux qu'il faut exécuter sans avoir l'original sous les yeux, et seulement à l'aide de croquis et de renseignements quelquefois très-incomplets. Il en a fait plusieurs de ce genre, à ma connaissance, qui ont beaucoup plu aux personnes qui l'en avaient chargé.

Dans le peu d'instants qu'il m'a été donné de vous entendre vous exprimer sur les arts, que vous appréciez et que vous pratiquez même avec succès, j'ai pensé que je ne devais vous adresser qu'à un artiste dont vous seriez plus que tout autre capable de juger le mérite.

Veuillez, Madame la Duchesse, excuser l'excès de mon importunité et recevoir en même temps l'hommage de mon profond respect.

E. DELACROIX.

A LA MÊME.

Champrosay, ce 13 juin 1862.

Madame la Duchesse,

Comment vous remercier d'une lettre aussi aimable et de ces éloges que votre gracieuse partialité à mon égard vous a inspirés? Je n'ai pas besoin de vous dire combien je suis flatté et honoré de tenir ce rang dans la considération d'une personne qui possède, indépendamment de beaucoup d'autres mérites, la première et la plus rare des qualités, celle qui distinguait autrefois notre nation et que personne, non personne, ne possède aujourd'hui ni en France, ni à plus forte raison ailleurs, le goût. Il y a des gens qui ont de l'esprit, de la grâce, d'autres ont même du talent; mais personne n'a de goût: c'est dire, à mon avis, qu'ils n'ont pas de talent: sans goût il ne peut y en avoir.

Vous entendez bien, Madame la Duchesse, que, quand je fais l'éloge de votre goût, je n'entends point le voir chez vous dans votre bonté à admirer mes rapsodies, mais dans la pieuse horreur que vous ressentez pour tout ce qui est horrible. Hélas! l'horrible est partout: il est dans le fade comme dans l'énergie exagérée. Pouvez-vous rien comprendre à la littérature d'aujourd'hui, à ces nouvelles qui ont toujours l'air d'être la même; dans toute cette peinture qui n'offre que de la prétention impuissante et la répétition des mêmes pastiches?

J'avais vu, Madame la Duchesse, ce fameux tableau,

mais il ne m'a nullement surpris, j'entends par le genre de mauvais qui s'y trouve, et qui ne diffère pas beaucoup du mauvais que l'auteur affectionnait autrefois. Il est fâcheux qu'on l'ait entraîné à montrer ce triste résultat à un âge où il n'y a guère d'espoir de prendre une revanche.

Je ne vais pas jouir longtemps de ce calme philosophique de la campagne. Je pars pour quelques excursions qui me reposeront un peu de mon travail et qui varieront au moins cet ennui qui nous trouve à la campagne comme ailleurs. Vous ne devez pas le connaître, Madame la Duchesse, avec votre incroyable activité et avec ce beau penchant qui vous porte aux belles choses de la vie. Cela ne me suffit pas tout à fait : mais je vis de résignation.

Voulez-vous être assez bonne pour présenter à madame la comtesse d'Affrey l'hommage de mes plus respectueux sentiments, et croire en particulier à tout mon respect et à toute mon admiration.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Autes (Marne), ce 23 septembre 1862.

Madame la Duchesse,

C'est le plus coupable des hommes qui ose vous écrire pour vous remercier si tardivement d'un cadeau inestimable. Je l'avais à peine reçu de madame B....., que je me trouvais éloigné de mes habitudes de solitaire par toutes sortes de pérégrinations qui ne sont pas encore ter-

minées. Je ne vous ai pas écrit, voilà l'impardonnable négligence : mais j'ai beaucoup regardé la charmante photographie dont la réussite me paraît complète, sauf peut-être qu'on ne voit pas assez les traits de la figure un peu perdus dans l'ombre et à cause du profil. Je n'avais pas besoin, au reste, d'un si aimable souvenir pour me rappeler la soirée que j'ai été assez heureux pour passer près de vous chez madame B......: nous en avons parlé depuis plus d'une fois. Vous avez en elle une personne qui vous admire presque autant que moi, et qui ne tarit pas sur les charmes de votre personne et de votre esprit : vous la distinguez sans doute parmi toutes celles qui sont également frappées de tant d'avantages ; elle y joint, j'en suis sûr, un attachement sincère.

Les distractions que je prends font de moi un autre homme : je ne pense guère à la peinture. En revanche, je jouis beaucoup de tout ce que je vois; je suis ici dans une vraie campagne : Champrosay est un village d'opéra-comique ; on n'y voit que des élégants ou des paysans qui ont l'air d'avoir fait leur toilette dans la coulisse ; la nature elle-même m'y semble fardée : je suis offusqué de tous ces jardinets et de ces petites maisons arrangées par des parvenus. Aussi, quand je m'y trouve, je me sens plus attiré par mon atelier que par les distractions du lieu. Ici, en pleine Champagne, je vois des hommes, des femmes, des vaches : tout cela m'émeut doucement et me donne des sensations inconnues aux petits bourgeois et aux artistes des villes.

Je serai encore quelque temps éloigné, probablement jusqu'au 20 ou 25 octobre. Si, par une bonté dont je ne me reconnais guère digne, vous daigniez me dire que vous me pardonnez, vous seriez assez bonne pour m'écrire chez *M. Berryer, à Augerville, par Malesherbes* (*Loiret*). J'y

serai vers le 7 ou le 8 octobre ; jusque-là, je serai encore allant et venant.

Et la peinture, l'oubliez-vous comme moi? Gardez-lui, Madame la Duchesse, cet amour qui, je vous l'assure, est bien placé, et qui ne donne ni troubles ni regrets.

Serez-vous assez bonne pour me rappeler au souvenir de madame la comtesse d'Affrey, en la priant de vouloir bien agréer mes respectueux hommages? Veuillez en particulier recevoir l'expression des mêmes sentiments et de mon admiration de vos perfections.

E. Delacroix.

A Mme DE F...

Champrosay, 4 septembre.

Chère amie, depuis que je vous ai écrit, j'ai eu beaucoup de chagrin, et j'ai assisté à des scènes fort tristes. M. Wilson depuis très-longtemps désirait que j'allasse le voir à la campagne. Il m'a écrit il y a cinq ou six jours pour m'y engager de nouveau. Il avait réuni pour ce moment toutes sortes de personnes qu'il affectionnait particulièrement, et dont beaucoup comme moi n'avaient jamais vu sa belle propriété. Quoique un peu souffrant, je lui écrivis aussitôt que je m'y rendrais avec plaisir. J'étais convaincu que je lui eusse fait une véritable peine en le refusant. Samedi, 1er, je me suis acheminé pour aller chez lui à travers toutes sortes de difficultés que je vous raconterai en détail; et après un voyage des plus pénibles en affreuse voiture des environs de Paris, par la poussière

et l'orage, j'arrive à sept heures du soir dans la maison du pauvre homme : il venait d'être frappé d'une attaque d'apoplexie qui ne lui a plus laissé recouvrer la connaissance, et il est mort au bout de seize ou dix-huit heures.

Conçoit-on une catastrophe comme celle-là ? Et tout se réunissait encore pour la rendre plus douloureuse : le digne homme ayant réuni tous ses amis, comme jamais il ne l'avait fait ; toutes sortes de préparatifs et de soins pour faire de cette réunion une véritable fête.

Je suis revenu hier lundi, bien fatigué et bien triste. J'ai trouvé ici de mauvaises nouvelles de ma commande de Saint-Sulpice que je vous conterai. Enfin toutes les contrariétés imaginables. Demain mercredi, j'irai à Paris pour enterrer le digne M. Wilson. Ce sera une scène fort déchirante : les témoignages de dévouement et de vénération de tout ce qui l'approchait, amis, serviteurs, paysans, ont été sous mes yeux au delà de ce qu'on peut s'imaginer, et, dans cette dernière scène de séparation, je m'attends à bien des tristesses.

La cruelle mort sépare bien brusquement les gens qui s'aiment, et elle ne s'inquiète guère du degré de tendresse qui les rapproche. Vous avez vu que cette pauvre Mirbel a payé sa dette bien brusquement et à un âge où elle pouvait se promettre encore de bons jours. Sa mort m'a beaucoup affligé, non que je lui portasse une grande affection, mais c'était une bonne personne qui n'avait jamais été que prévenante pour moi, et qui était de mon temps ; c'est tout dire.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Champrosay, vendredi, août 1848.

Bonjour, bonne amie; me voilà ici depuis quelques jours, essayant de me remettre à quelque chose. Il y a si longtemps que je n'ai touché à ma pauvre peinture que je ne sais par quel bout la prendre. Je me figure aisément d'après cela que messieurs les communistes trouvent le travail fastidieux après avoir été à se promener aux frais de l'État pendant six mois. Je ne suis pas non plus très-bien portant; les matinées surtout je suis d'une lourdeur et d'une maussaderie extrêmes, et la vie n'en passe pas moins! Voilà ce qui me désespère. Si la vie ne se consumait qu'à s'amuser, on aurait moins de regret à vieillir; mais qu'on emploie le temps comme on veut, il faut toujours en venir là. Il a fait aussi jusqu'ici assez de mauvais temps. Depuis hier seulement le temps a l'air de se remettre et la pluie s'est apaisée; mais toutes ces ondées et ces vents furieux ont rafraîchi beaucoup le temps. Les matins et les soirs sont très-frais, et on est facilement surpris si on ne se couvre pas bien.

Donnez-moi de vos nouvelles. On ne parle pas de nouvelles agitations, quoiqu'on les ait craintes depuis quelques jours. Ce procès va peut-être renouveler quelques grabuges. Arriverons-nous à un peu de calme? Si au moins on pouvait aller dans un lieu quelconque pour n'entendre parler ni de Proudhon, ni de Cabet, ni même de la gloire de la France! Que je voudrais être Autrichien, mais Autrichien de l'ancien régime, alors qu'il était défendu, sous les

peines les plus sévères, de s'occuper de politique; de même qu'en Italie, il y a six mois, on ne s'occupait que de se divertir et de faire l'amour! Les imbéciles! et à quoi prétendent-ils mieux employer leur temps?

A LA MÊME.

Champrosay, mardi 4 octobre 1848.

Chère amie, que vous est-il arrivé? je n'ai point de nouvelles de vous depuis bien longtemps et je ne puis en deviner la cause. J'ignore ce qui se passe à Paris, ne recherchant pas, évitant même de le savoir. L'entreprise que j'ai en train est si lourde, vu la rapidité de la saison, que je ne veux pas être troublé par l'idée du désordre public; en outre, j'ai des modèles qui se fanent du jour au lendemain et qui ne me laissent pas respirer. Il a fallu pourtant que je prisse le temps d'être malade; mais c'est une chose à laquelle je suis habitué. Écrivez-moi donc quelques mots pour me dire qu'il ne vous est rien arrivé qui ait pu vous empêcher de me donner de vos chères nouvelles.

J'ai appris, malgré mon ignorance de toutes choses, que le prince Napoléon avait été installé à la Chambre, et que sa présence n'avait été l'occasion d'aucun désordre. J'en ai été très-content, surtout pour l'intérêt que vous lui portez; je pense que sa présence à Paris vous aura donné quelques distractions; quant à lui, il ne trouve pas Paris dans un état à faire envie d'y demeurer, et il y arrive juste au plus mauvais moment.

Le peu de distractions que je pourrais avoir ici dans la

maison V*** est tout à fait supprimé par l'aggravation de la maladie de la mère de M. V***. Il vient très-souvent ici pour la voir, et, à mon avis, il n'y est pas encore assez, à cause du peu de temps qu'il aura sans doute à posséder sa pauvre mère dans ce triste monde. Ce sera encore une vieille amie de ma famille de moins, qui me parlait souvent de mes parents, etc., etc.

A LA MÊME.

Jeudi, 8 heures du matin, 1849.

Chère amie, j'ai reçu hier votre bonne lettre et je réponds aussitôt que possible. Je suis revenu lundi comme je me l'étais proposé ; j'ai dîné avec M. P***, qui m'a donné de fort bonnes idées sur nos projets. C'est un homme de bon conseil; il me dit que toute place honorable qu'il me serait possible d'avoir, il faut la prendre. Il sait que j'aurais aux Gobelins moins d'affaires avec les personnes et par conséquent plus d'indépendance. Je crois qu'il est lié jusqu'à un certain point avec M. Lanjuinais. C'est ce que je saurai à mon retour. Tout ce que vous me dites là-dessus me confirme dans l'idée de laisser là le Musée, au moins pour le moment, et de jeter ce que nous aurons d'influence de l'autre côté. J'ignore entièrement ce qu'est ce M. Badin et son importance. Les Cavé m'en instruiront sans doute. Pour M. Chabrié, je crois qu'il ne serait pas mauvais de lui dire notre changement de projets; il peut être de bon conseil.

Je serai à Paris lundi sans faute. Je serais venu peut-être plus tôt, mais j'ai voulu un peu me reposer. Ces deux jours de course à Paris m'avaient beaucoup fatigué.

A LA MÊME.

Champrosay, lundi, 1849.

Chère amie, je m'empresse de vous écrire pour vous prier de demander à Vieillard qu'il suspende les démarches qu'il serait disposé à faire. Je me suis tâté et retâté, et ne trouve pas en moi définitivement l'étoffe d'un directeur. Je ne dors pas depuis que cette sotte idée m'était venue, et quand je vous en ai parlé l'autre soir, je l'avais presque abandonnée. J'en suis donc revenu à mes premiers sentiments ; je vous prie de laisser tomber cela dans l'eau tout à fait.

Je suis horriblement enrhumé. Les marguerites passent, et j'enrage de voir la rapidité de l'existence de toutes ces humbles fleurs si charmantes.

Votre Gros-Jean comme devant.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Strasbourg, 3 août.

Je vous remercie bien, chère amie, de votre aimable lettre. Je me proposais bien de vous écrire pour vous faire part de mes projets. Ils sont conformes à ce que je vous ai dit. Dans quelques jours je partirai pour Plombières. On dit que c'est un véritable trou ; mais, comme vous dites fort bien, c'est la campagne, au demeurant. Je ne crois pas beaucoup à l'efficacité des eaux, mais beaucoup au séjour

prolongé dans un lieu tranquille, loin de toute affaire et menant une vie réglée. J'en éprouve déjà les effets depuis le peu de jours que je suis ici. Je suis près d'un bon vieillard qui aime la tranquillité autant que moi. Je ne fais absolument rien : *je déjeune*, je dîne ; quelques promenades vers la fin de la journée, quand le soleil se calme un peu. Je suis du reste assassiné par cette chaleur; mais à cela près, je me porte bien mieux déjà que je n'eusse espéré. A Paris, il y a toujours quelque affaire qui vous tourmente ; ici, je ne connais personne, et je ne parle presque pas. Il y a à Strasbourg, c'est-à-dire hors des murs, des promenades charmantes telles que je n'en ai vu nulle part. J'aime beaucoup aussi cette nature allemande : hommes et choses, tout respire la tranquillité. L'air débraillé et insolent des Parisiens forme un parfait contraste avec tout ce qu'on voit ici.

Je pense que je serai à Plombières la semaine prochaine. Il faut pour cela que je rétrograde jusqu'à Nancy pour reprendre un autre chemin de fer et enfin une traite en diligence. Par le temps qu'il fait, cela est un peu effrayant.

E. Delacroix.

Chez M. Aug. Lamey, rue des Balayeurs, 50, à Strasbourg.

A LA MÊME.

Plombières, 28 août.

Chère amie,

Je reçois votre seconde et aimable lettre avec un peu de confusion, puisque je vous devais une réponse ; moins on

est chargé d'affaires, moins on veut faire ; ma paresse est extrême ici, et le plaisir d'y céder est pour beaucoup dans le bon effet que je ressens de mon séjour. En sera-t-il de même à Paris, même en suivant le même régime, je parle du manger, du dormir et aussi de l'exercice que l'on peut y prendre si on le veut bien? Je suis résolu, autant qu'on peut être résolu, à tenter de mener une vie fainéante autant que possible, jusqu'à ce que j'aie vu se rétablir chez moi une espèce de santé ; mais les affaires, les amis même le permettront-ils ? J'en ai évité ici un bon nombre. Pour vous, vous en faites autant pour ainsi dire que j'en perds ; je souhaite que vous vous en trouviez bien. Si vous aviez le larynx ou peut-être l'esprit fantasques comme j'ai le malheur de les avoir, vous ne rechercheriez pas plus que moi les gens aimables ou non. On m'a beaucoup sollicité ici pour me mêler à des parties *charmantes* ; c'étaient des ânes chargés de mangeaille pour aller dîner sous la feuillée en société d'hommes et de femmes également charmants ; en un mot, se laisser vivre n'est pas la devise des gens de Paris qui viennent ici soigner leur santé. Ils dansent le soir jusqu'à minuit en grandes toilettes de bal, après avoir couru toute la journée pour éviter l'ennui. Moi je n'ai pas ouvert un livre ni un journal, et je ne m'ennuie pas. Il est vrai que j'ai voulu mettre mes yeux au régime comme le reste ; j'en ai abusé depuis six ou huit mois que je suis malade et que j'ai lu beaucoup trop. Cette circonstance vous expliquera pourquoi je n'ai pas su la nomination de M. Laity ; c'est vous qui me l'avez apprise et je vous remercie bien de l'avoir complimenté, comme je n'aurais pas manqué de le faire si je l'eusse apprise par les journaux.

Je regrette bien de ne pouvoir aller à la campagne en revenant à Paris ; mais il faut absolument en finir avec

cette maison du faubourg Saint-Germain. Son plus grand tort pour moi, malgré ce que vous m'en dites, est de m'éloigner de vous; car j'y trouve de grands avantages de toute espèce. Quand elle sera décrassée, ce sera une habitation comme une autre; personne ne me verra dans mon jardin, attendu qu'il est plein d'allées couvertes qui en font le tour; je suis à deux pas de toutes les promenades et dans une bonne exposition.....

Adieu, etc. E. DELACROIX.

A LA MÊME.

Dieppe, 2 septembre 1854.

Chère amie, je vous remercie beaucoup de m'avoir répondu aussi exactement : je ne méritais pas cette attention; mais j'étais en l'air pour ainsi dire et dans la situation d'esprit où je me trouve presque toujours quand j'arrive dans un endroit : c'est ordinairement le moment où je m'ennuie le plus, et cet ennui me prend tellement à la gorge qu'il me rend incapable de dessiner, d'écrire et presque de remuer : je voudrais pour ainsi dire rester couché toute la journée. Je m'ennuie horriblement de ne rien faire, et cependant je ne peux rien faire pour sortir de cette torpeur. Le roman de Dumas que j'ai loué m'a distrait d'abord, et ensuite les parties insupportables qu'il mêle aux endroits amusants m'ont fait chérir les distractions que je pouvais trouver tout seul, et à présent je suis intéressé quand je travaille, et je ne m'ennuie pas quand je ne fais rien. Les journées se trouvent remplies doucement, et le matin je recommence avec un nouveau plaisir. Je me lève de très-bonne heure, preuve que je ne trouve

pas le temps long et que je ne suis pas embarrassé de ma journée. J'ai trouvé par hasard une ressource précieuse, pour certains moments, dans la rencontre que j'ai faite sur la plage de mon camarade Chenavard, le peintre. C'est un homme de beaucoup d'esprit et qui a une vraie conversation. Nous n'abusons pas l'un de l'autre, et cela renouvelle les sensations. Cet endroit offre toutes sortes de ressources; comme cette ville est grande comme la main, vous êtes tout de suite dans la campagne et il y a des environs charmants : je ne parle pas de la mer et du mouvement des navires, qui est la grande affaire. En outre, on trouve tout ce qu'on veut comme dans une grande ville, et vous voyez qu'on peut aussi se tenir à l'écart et ne pas se laisser dévorer par les inutiles; point d'affaires pour couronner le tout, point de visites à rendre, point d'obligation d'aucune espèce. Voilà, pour quelque temps au moins, une bonne manière de passer ses instants pour un homme qui veut se reposer sans s'ennuyer.

Je calcule toujours que je reviendrai vers le 20, etc.

E. Delacroix.

Toujours quai Duquesne, nº 6.

A LA MÊME.

Dieppe, ce 26 juillet.

Chère amie, on me renvoie ici votre bonne et aimable lettre que vous m'aviez adressée à Champrosay : j'y ai renvoyé tout mon monde, et moi je suis venu philosophiquement ici : c'est d'ici que je comptais vous demander de vos nouvelles. Depuis près d'une semaine que j'y suis, je n'ai eu que mauvais temps, rhume et par-dessus tout l'ennui

le plus pommé ; je voulais rester quinze jours, mais je n'en aurai pas le courage et je pense que je retournerai à Champrosay clore ma petite vacance. En somme pourtant je me porte mieux. Il faut secouer la fiole et changer d'ennui, comme nous disons, mais avec mouvement : cela profite plus à la santé physique que de changer de plaisirs à Paris, s'il y en a. J'en ai trouvé un bien grand près de vous à *Sémiramis*, et vous vous imaginez sans peine mon regret d'avoir été forcé, par peur, de me sauver. Depuis j'ai été furieusement acclimaté ici avec les courants d'air, si bien qu'après avoir passé tout mon temps à me moucher depuis que j'y suis, et par une pluie continuelle, je pense à m'en aller maintenant que le soleil se montre. Mais la difficulté de remplir mes journées me chassera : on ne peut pas toujours être sur la jetée ; ensuite la nourriture des auberges est affreuse : vous comprenez qu'elles n'ont en garde de ne pas imiter la méthode des grands seigneurs qui vous donnent des dîners splendides avec des rogatons réchauffés dans de l'eau chaude, et qu'on vous sert par derrière sans que vous sachiez ce qu'on vous veut donner. J'ai hâte de retrouver mon rôti, mon potage et mon vin de Bordeaux.

Je ne vous verrai donc pas à mon retour, car je passerai d'un chemin de fer dans l'autre, et, quand je retournerai à Paris, vous serez probablement en Auvergne. Voulez-vous bien présenter mes respects à M[me] de C..., si toutefois elle se souvient de moi.

Quant à vous, chère amie, à qui je me repens encore d'avoir faussé compagnie l'autre soir, je ne puis trop vous féliciter de votre voyage : vous dites que vous quittez votre indépendance de Paris ; mais je commence à avoir assez de la mienne : vous vous rappelez que le bon Bercagny disait

qu'on était bien heureux d'être mené, et je crois que s'il le disait en plaisantant, il avait raison sans le savoir.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Champrosay, 25 octobre.

Je viens d'arriver ici, chère amie, de chez Berryer, chez qui j'ai passé une douzaine de jours ; je n'ai eu votre lettre qu'en arrivant et je vous remercie bien de votre bon souvenir. J'ai été très-ballotté depuis que je ne vous ai vue, et tout le commencement du mois, je l'ai passé en Champagne, dans le pays de mes pères, chez le cousin Delacroix que vous vous rappelez sans doute et qui m'a plus d'une fois parlé de vous. Il y a fort longtemps que je désirais faire ce petit voyage. Je croyais qu'il n'y avait plus que deux Delacroix, c'est-à-dire lui et moi : j'ai acquis l'assurance que le nom n'était pas encore en danger de périr, quoique nous n'ayons d'enfants ni l'un ni l'autre : tout le monde, dans le pays originaire de mon père, est mon cousin ; au reste je me suis su bon gré d'avoir fait cette excursion et probablement j'y retournerai, d'autant plus que le pays se trouve sur le chemin de Strasbourg, où j'ai d'autres affections.

En revenant de mon voyage, je n'ai passé que deux jours à Paris ; c'est dans cet intervalle que j'ai pu assister à l'enterrement de ce pauvre Chasseriau dont la mort avait bien droit de surprendre tout le monde : j'aurais bien changé avec lui pour le lot d'existence probable assigné à chacun de nous.

Chez Berryer, où j'étais attendu plus tôt encore, même

bonne réception et esprit excellent ; peu de monde, mais belles promenades et tous les agréments d'une habitation comme celle-là. Me voici maintenant ici pour quelques jours seulement ; je suis rappelé à Paris pour toutes sortes d'affaires, et je serai bien heureux de vous voir ainsi que votre nouvelle installation. Je suis moi-même à moitié installé, il faut que je prenne tout à fait racine.

Adieu, chère amie, je vous renouvelle mes remercîments de votre bonne lettre et j'aspire au moment d'aller moi-même vous raconter tous les détails de mes aventures.

Tout à vous bien sincèrement. E. DELACROIX.

A LA MEME.

Champrosay, ce 14 août.

Chère amie, je ne reçois votre lettre qu'à présent; on me l'a apportée de Paris, d'où, bêtement, on ne me l'avait pas envoyée. J'y vois avec plaisir que vous aurez là quelques moments doux et agréables, sans ces petits regrets dont vous parlez et qui ont bien leur importance. J'en suis réduit pour ma part à ne plus être trop difficile en fait de plaisirs : celui de me bien porter me paraîtrait le plus précieux de tous, bien que dépourvu de ces délicieux avantages que donnent la santé et la jeunesse réunies. Je ne suis ni bien ni mal ; je ne travaille pas, espérant me remettre tout à fait par ce moyen. Je suis ici depuis une huitaine de jours, je n'ai pu supporter plus longtemps le séjour de Dieppe par le mauvais temps ; ici, au moins, je fais du feu tous les jours, et, quand je ne peux mettre le nez dehors, je me console avec vos revues, qui sont très-précieuses pour moi.

J'ai été conduit il y a deux jours chez M. Darblay, mon voisin à Corbeil ; j'ai vu là la campagne la plus jolie que je connaisse, un beau luxe, des serres, des eaux, etc. En vérité, la campagne devient chez nous plus encore que ce qu'elle est en Angleterre, la résidence à laquelle on sacrifie tout. Je ne doute pas qu'avant peu de temps, et grâce à la facilité des chemins de fer, toute personne qui se respecte n'aura à Paris qu'un pied-à-terre, et un palais à la campagne ; on ne pourra obtenir la considération à moins. Pour moi, je ne brille pas par le luxe, mais je commence à avoir ici le confortable nécessaire ; dans tous les cas, j'y suis bien mieux et surtout plus gaîment que dans ma caserne de Paris.

Aurai-je au moins cet hiver la chance de ne pas vivre enfermé et de vous voir quelquefois ? C'est en partie dans ce dessein que je cherche à faire une petite provision de santé.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Augerville, ce 27 octobre 1854.

Chère amie, je suis ici depuis lundi, et voici le premier jour où le temps semble s'adoucir et nous donner un peu de soleil. J'avais reçu avant de quitter Champrosay la lettre que vous m'avez écrite au retour de votre petit voyage, et je vous en fais ici mon compliment. Vous n'abusez pas comme moi de la locomotion, c'est bien le moins que vous ayez quelque agrément de vos excursions. Pour moi, j'aurai fait un véritable abus de la campagne, et cependant je ne suis pas encore tout à fait de retour ; je compte rester ici quelques jours encore et je retournerai à Champrosay,

qui est sur mon chemin, pour donner quelques touches à mes tableaux et les emballer, ce qui me mènera probablement jusqu'au 10 ou 12 novembre, époque à laquelle il faut absolument que je sois à Paris.

La réunion toujours agréable qu'on trouve ici n'est pourtant pas aussi nombreuse que la dernière fois que j'y suis venu. M. Batta, qui en était un des ornements, et la princesse nous manquent : cela nous sèvre d'excellente musique. Batta était ici quand je suis arrivé, mais il a été obligé de partir soudain. Quant à la princesse, qui était en Autriche et devait se trouver ici pour cette époque, elle a été retenue par des maladies et des morts dans sa famille. M. Berryer est pour moi une compensation à tout cela, par son surcroît d'amabilité. Dans ces soirées qui étaient occupées par la musique, qu'il aime beaucoup, nous étions comme lui concentrés dans ce délassement unique ; maintenant que nous en sommes privés, il est intarissable en souvenirs précieux racontés de la manière la plus piquante, et je crois que je gagne au change. Si le temps se remettait au beau, je n'aurais rien à souhaiter que de mener longtemps cette vie ; mais il faut de la raison. Il attend encore du monde, mais il est probable qu'il l'aura quand je serai déjà parti.

E. Delacroix.

Répondez-moi un peu : chez M. Berryer, château d'Augerville, par Malesherbes (Loiret).

A LA MÊME.

Ce 3 mars.

Chère amie,

J'ai eu bien du regret hier en rentrant de ma promenade d'avoir manqué votre visite. Je vous aurais remerciée

avec bien du plaisir de vos belles tulipes, qui sont ma fleur de prédilection. C'était ma seconde sortie. Elles m'ont réussi toutes deux admirablement; la douceur du temps m'a permis hier de rester assis pendant trois quarts d'heure dans le jardin du Luxembourg. Rien n'était plus champêtre; j'étais entouré de charmants enfants (vous savez combien je les aime![1]) et de leurs bonnes ingénues, me lançant des balles dans les jambes et faisant un grand vacarme de leurs cris innocents. J'étais là avec tous les éclopés du quartier qui se traînent au soleil ainsi que moi pour se remettre de leurs maux. Plaisanterie à part, c'est un fort bon régime, et je ne m'abstiendrai de sortir que si le temps est trop rigoureux.

E. Delacroix.

A LA MÊME.

Ce samedi.

Chère amie, vous êtes bien bonne; mon rhume se calme et puis il revient. Je suis sorti hier soir pour aller à deux pas de chez moi, et cela ne m'a pas réussi; je ne pense donc pas encore à m'envoler. La goutte, rhumatismes, etc. me font de petites visites. Avouez que j'ai bien fait de m'accoutumer à mon chez-moi. La société des autres m'amuse, mais elle me fatigue toujours, j'entends dans la situation où je suis. Je travaille un peu, je lis un peu. J'ai dû renoncer à aller dans quelques endroits où il était peut-être nécessaire que j'allasse; mais un des bonheurs que la Providence a bien voulu m'accorder, c'est que dans une

1. Ceci est dit ironiquement.

situation médiocre comme fortune et avec *zéro* d'ambition, je ne suis absolument forcé à aucune démarche ni représentation quelconque.

Je vous envoie mille et mille tendresses de cœur en attendant le plaisir de vous les dire sans tousser et sans cracher. E. DELACROIX.

A LA MÊME.

Champrosay, par Draveil (Seine-et-Oise). Ce 31 août 1857.

Chère amie, je vous écris bien tard : peut-être êtes-vous déjà partie pour votre excursion des Vosges ; cela me priverait probablement d'un petit bout de réponse de votre part, qui me ferait pourtant beaucoup de plaisir. J'ai été ici dans les affaires tout en venant pour m'y reposer. Imaginez que le propriétaire de la maison que j'habite me déclare à mon arrivée qu'il a l'intention de la vendre. Qu'eussiez-vous fait à ma place, en présence de la nécessité de déménager? Probablement ce que j'ai fait. J'ai acheté la bicoque, et aujourd'hui je suis propriétaire et j'ai pignon sur rue. Voilà les bonnes résolutions, ce sont celles qu'on prend tout de suite. Mon acquisition ne me ruinera pas, et elle a pour moi une foule d'avantages, dont le premier, qui vaut tous les trésors de la terre, est de me donner la santé ; car j'éprouve toujours le plus grand bien de tous les séjours que je fais à la campagne. Je vous raconterai à notre prochaine entrevue les détails de mon affaire. J'ai ici aimable société ; je n'en use qu'à mes moments ; on a la bonté de me souffrir comme je suis, et les alternatives de solitude et de société me sont fort agréables. Décidément ma santé

se trouve bien de la campagne ; la tranquillité profonde que j'y trouve à volonté y est pour beaucoup ; je regrette bien à présent d'avoir été m'ennuyer pendant un mois à Plombières. Je retrouve ici la santé tout en travaillant.

Je ne sais encore quand je reviendrai à Paris ; mon infernal travail de Saint-Sulpice me rappelle, et d'un autre côté les petits arrangements que j'ai à faire par suite de l'acquisition de *mon chalet* me tiraillent par ici. Un mot, chère amie, si vous êtes encore à Paris. Vous me rendrez bien heureux. Je vous envoie en attendant les tendresses les plus dévouées. E. DELACROIX.

A LA MÊME.

Château d'Augerville-la-Rivière, par Malesherbes (Loiret). Ce 10 septembre.

Chère amie, je suis ici depuis une huitaine de jours : j'en partirai à la fin de cette semaine probablement. J'y trouve toujours les mêmes distractions douces et un véritable repos, car les affaires ne peuvent venir me trouver jusqu'ici. Vous connaissez l'amabilité de M. Berryer et combien il est attentif à tout ce qui peut plaire à ses hôtes. Lui-même se repose complétement après de laborieuses courses de tous côtés : il se porte bien après ses maladies de ce printemps, et jouit de ce bel endroit qu'il embellit toujours. Voilà une bonne vie : je ne fais rien que me mettre à table, en sortir, me promener et me remettre à table, et puis me coucher pour recommencer le lendemain. Liberté entière pendant les entr'actes. Que je vous souhaiterais cette bonne manière de passer le temps ! mais il vous faut plus de distractions que cela : car il me semble que si

vous vouliez vous trouveriez cela chez quelques amis heureux de vous posséder. Quand ce ne serait que de varier son genre de vie, ce serait encore un plaisir. Lire quand on est las de la conversation, voir de beaux jardins, de belles eaux ou de belles montagnes, cela fait bien un peu diversion avec les spectacles qu'on peut avoir à Paris, sans parler de ceux où l'on va s'enfermer le soir, ou plutôt où l'on va étouffer. Sortez de votre paresse, chère amie, car ce n'est pas autre chose qui vous empêche d'aller un peu çà et là. Vous vous en porterez mieux et votre retour dans vos habitudes vous paraîtra d'autant meilleur.

E. DELACROIX.

A LA MÊME.

Augerville, par Malesherbes (Loiret). Ce 17 octobre 1862.

Chère amie, je tiens bien tard la promesse que je vous ai faite de vous écrire, non pas qu'il y ait ici plus de divertissements qu'à l'ordinaire : mais la vie fainéante que je mène, les bons repas, l'exercice m'ont réduit à l'état de machine, et je n'ai pu jusqu'ici me résoudre à toucher à une plume que pour des affaires indispensables.

Je pense que je resterai encore jusqu'au milieu de la semaine prochaine ; j'ai dans mon atelier beaucoup d'ouvrages qui me rappellent, et vraiment il y a des moments où cette oisiveté me pèse un peu. On joue beaucoup le soir, et comme je ne touche jamais une carte, je me trouve un peu livré à moi-même. Il y a ce bon côté que je peux après le dîner, quand le temps est passable, faire des marches et contre-marches devant le château, qui font passer

ces dîners trop succulents. J'ai eu, il y a quelques jours, des clairs de lune ravissants. Il y a aussi de temps en temps un peu de musique. Batta en fait d'excellente : malheureusement il n'est pas accompagné convenablement ; cela le refroidit et l'empêche de jouer souvent. En somme on me dit que j'engraisse, mais je crois que c'est par politesse, pour m'engager à rester un peu plus longtemps.

Si vous le pouvez, écrivez-moi quelques mots de votre santé et de vos occupations. Une lettre de vous sera pour moi un événement bien agréable au milieu de cette douce monotonie qui fait que tous les jours se ressemblent ici. Le maître de la maison me montre plus d'amitié que jamais, et veut organiser quelques parties pour aller aux environs. Pour moi je préfère faire toujours la même chose, c'est-à-dire ne rien faire. Je n'ai pas même le courage de lire, car je m'endors sur les livres les plus amusants ; il n'y a que les journaux dont les commérages ont le privilége de m'amuser, comme toujours. Je regrette bien de ne pouvoir jouer : cela ferait une grande diversion dans tant d'heures inoccupées ; mais c'est une faculté qui m'est refusée, et chaque fois que j'ai voulu me révolter contre cette incapacité, j'ai été convaincu de nouveau qu'elle était radicale.

Recevez, etc. E. Delacroix.

A LA MÊME.

Ce 26 octobre.

Chère amie, je commence à craindre que ma lettre ne vous trouve partie ; je m'empresse à tout hasard au milieu

de mes ennuis à vous envoyer quelques mots en réponse à votre bonne lettre. Je ne suis de retour d'Augerville que depuis quelques jours : votre lettre était ici bien avant moi. Je suis charmé que vous ayez pris un peu de distraction avant l'hiver : votre santé s'en ressentira. Pour moi je me porterais mieux si je vivais à la campagne. J'ai trouvé outre cet agrément, chez Berryer, celui de sa société à lui, qui est la plus agréable qu'on puisse avoir. Il y avait là peu de monde ; en outre, un peu de musique, des promenades, une cuisine excellente et pleine de périls, comme tout ce qui est excellent, par la tentation où on se trouve toujours d'abuser. A peine revenu, je suis moins satisfait. Je n'ai plus ici, pour digérer ces fameux déjeuners, des avenues à perte de vue et le grand air ; une course en fiacre à mon logement pour presser mes ouvriers et une promenade sur des trottoirs crottés, voilà ma ressource; aussi n'ai-je plus le même appétit. Le fantôme du déménagement, qui va devenir une réalité, se dresse devant moi. Vous comprenez combien il est compliqué pour moi, à cause de mes tableaux et de mes dessins. Enfin la nécessité est l'auxiliaire le plus puissant et celui qui fait faire toute chose, et j'y compte comme sur mon meilleur aide de camp.

Revenez donc m'encourager. Je suppose que vous êtes là avec Mme de Q.......: dites-lui mille choses respectueuses de ma part et recevez en même temps, etc.

E. Delacroix.

FIN.

TABLE.

FIN DE LA TABLE.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

ERRATA.

Page 29,	ligne 20,	*au lieu de :*	à publier les autres ; *lisez :* à les publier.
— 94	— 13	—	Brime, près Melun ; *lisez :* Bréau, près Melun.
— 400	— 9	—	de Chilla ; *lisez* · de Chillon.
— 401	— 5	—	ses goûts particuliers ; *lisez :* les goûts particuliers.
— 402	— 7	—	rien non plus la tête ; *lisez :* rien non plus que la tête.
— 409	— 6	—	ne présenteraient ; *lisez :* ne présenterait.
— 425	— 15	—	d'ajouter à un vœu ceux ; *lisez :* d'ajouter un vœu à ceux.
— 455	— 15	—	Stenné ; *lisez :* Henné.

N. B. — Page 106, ligne 27. Il vient d'être acquis par M. le duc d'Aumale, au prix de 35,000 fr. (février 1865).

Ce fait n'est pas parfaitement certain.